

الفن المرئي



www.library4arab.com

تأليف / ديفيد لودج
ترجمة / ماهر البطوطي

288

www.library4arab.com

الفن الروائي

www.library4arab.com

تأليف : ديقيد لودج

ترجمة : ماهر البطوطي

www.library4arab.com

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٢٨٨

- الفن الروائي

- ديفيد لودج

- ماهر البطوطي

- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

ترجمة كاملة لكتاب :

THE ART OF FICTION

David Lodge

صادر عن دار نشر : Viking

1993

www.library4arab.com

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

www.library4arab.com

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

(المحتويات)

7 البداية ... (جين أوستن)
15 المؤلف المتطفل ... (جورج إليوت ، وإ . م . فورستر)
19 التشويق ... (توماس هاردى)
23 السرد الشفاهى فى سن المراهقة ... (ج . د . سالنجر)
27 رواية الرسائل ... (مايكل فرين)
31 وجهة النظر ... (هنرى جيمس)
37 اللفز ... (رديارد كبلنج)
43 الأسماء ... (بيفيد لودج)
49 تيار الوعى ... (فرجينيا وولف)
55 المونولوج الداخلى ... (جيمس جويس)
61 إزالة الألفة ... (شارلوت برونتى)
65 الإحساس بالكون ... (هارتموت إيميس)
71 القوائم ... (ف . سكوت فترزجيرالد)
77 تقديم الشخصية ... (كريستوفر إيشروود)
81 المفاجأة ... (وليم ماكبيس ثاكرى)
85 الانتقال الزمنى ... (موريل سبارك)
91 القارئ فى النص ... (لورانس ستيرن)
95 الطقس ... (جين أوستن ، وتشارلز ديكنز)
101 التكرار ... (إرنست همنجواى)
107 النشر المنمق ... (فلاديمير نابوكوف)
113 التناص ... (جوزيف كونراد)
121 الرواية التجريبية ... (هنرى جرین)
127 الرواية الكوميدية ... (كيجزلى إيميس)
131 الواقعية السحرية ... (ميلان كونديرا)
135 البقاء على السطح ... (مالكولم برادى)

139	التصوير والتقرير ... (هنرى فيلدينج)
143	الإخبار بأصوات مختلفة ... (فائ ويلدون)
144	حس من الماضى ... (چون فاوانز)
153	تخيل المستقبل ... (جورج أودويل)
157	الرمزية ... (د . هـ . لورانس)
161	القصة المجازية ... (صمويل بتلر)
165	التجلى ... (چون أبايك)
169	المصادفة ... (هنرى جيمس)
175	الراوى غير الموثوق به ... (كازو إيشيجورو)
179	المستغرب ... (جراهام جرين)
	الفصول ... إلخ ... (توبياس صمويليت ، ولورانس الستيرن ، وسير
183	والتر سكوت ، وجورج إليوت ، وجيمس جويس)
191	التليفون ... (إفلين وو)
197	السريالية ... (يونورا كارنيجتون)
201	الرواية ... (روبرت بيلك)
205	الدافع ... (جورج إليوت)
209	المدة الزمنية ... (دونالد بارتم)
213	التضمين ... (وليام كوير)
217	العنوان ... (جورج جيسنج)
221	الأفكار ... (أنتونى بيرجس)
225	الرواية غير الخيالية ... (توماس كارلايل)
231	القصة داخل القصة ... (چون بارت)
237	غير المؤلف ... (إيجار ألان بو)
241	البناء السردي ... (ليونارد مايكاز)
245	التردد ... (صمويل بيكيت)
249	النهاية ... (جين أوستن ، وليام جولدينج)

البداية

بدأت " إيماء وودهاوس " - بوسامتها ومهارتها وراثتها ومعيشتها في بيت مريح ولطف معشرها - كأنها قد ملكت ناصية بعض أفضل ما في هذا الوجود من النعم ، ولقد عاشت ما يقرب من واحد وعشرين عاماً في هذه الدنيا ولم يثر حزنها أو ضيقها إلا أقل القليل .

كانت صغرى ابنتين لوالد من أكثر الآباء وداء ورعاية ، وأصبحت - نتيجة زواج أختها - سيدة البيت منذ مرحلة مبكرة جداً ؛ فقد ماتت أمها منذ زمن طويل لا تذكر معه منها سوى نكريات غير واضحة عن ملاطفتها لها ، وشغلت مكانها امرأة رائعة عملت كمربية لها ، وأصبحت بالنسبة لها أقرب ما تكون بالأم في حبها لابنتها .

قضت مس تايلور ست عشرة سنة مع أسرة السيد وودهاوس ، كانت فيه الصديقة أقرب منها إلى المربية ، تغدق حبها على الابنتين على حد سواء ، ولكن على إيماء بصفة خاصة ، كان الأمر بينهما أشبه بالود الذي ينشأ فيما بين أختين ، وحتى قبل أن تكف مس تايلور عن العمل فيما كان يفترض أنه منصب المربية ، كان طبعها الهادئ لا يسمح لها أن تفرض أية قيود ، وبعد أن زالت ظلال التسلط منذ مدة طويلة ، عاشتا معاً كصديقتين صديقتين ، وإيماء تفعل ما بدا لها ، كانت تقدر رأى مس تايلور حق التقدير ، ولكنها لم تكن تلتزم أساساً إلا بأرائها هي .

كانت المخاطر الحقيقية التي تكمن في وضع إيماء هي القوة التي تضفيها عليها طريقته الخاصة في تناول الأمور ، وطبعها الذي يجعلها تتبالغ في تقديرها لنفسها بعض الشيء ، كانت تلك هي المساوي التي تهدد متعتها بالخطر ، بيد أن الخطر لم يكن ظاهراً في الوقت الحاضر ، ولذلك لم ترق تلك المساوي بالمرّة إلى مستوى

وجاء الأسى ، الأسى اللطيف ولكن دون أي إزعاج يعكر صفوها ، فقد تزوجت مس تايلور .

جين أوستن : إيماء (١٨١٦)

إنها أشد ما سمعت من القصص حزناً ، كنا نعرف أسرة " أشيرنام " طوال
تسعة مواسم في بلدة " ناوهام " و ربطت بيننا ألفة شديدة ، أو بالأحرى معرفة
فضفاضة وسهلة ولكنها حميمة مثل علاقة القفاز الطرى باليد ، وقد عرفنا أنا
ونزجتي الكابتن أشيرنام وزوجته كأحسن ما يمكن للمرأة أن يعرف شخصاً آخر ،
ومع ذلك - بمعنى آخر - لم تكن نعرف عنهما أى شيء ، واعتقد أن هذه الحالة لا
يمكن أن تحدث إلا مع بنى الإنجليز ، أولئك الذين اكتشف - حتى اليوم - حين
أجلس كيما أستخلص ما أعرفه عن هذه المسألة المحزنة أنني لا أعرف شيئاً عنهم
على الإطلاق ، لم أكن قد زرت إنجلترا منذ ستة أشهر مضت ، ولم أكن قد سبرت
غور القلب الإنجليزي ، لم أكن أليق إلا بالفضل من الأمور .

فورد مادوكس فورد : الجندي الحميد (١٩١٥)

www.library4arab.com

متى تبدأ رواية من الروايات ؟ هذا سؤال تصعب الإجابة عليه ، كالسؤال عن الوقت الذى يتحول فيه الجنين البشرى إلى إنسان ، ومن المؤكد أن خلق رواية من الروايات نادراً ما يبدأ حين يخط المؤلف بقلمه أول كلماتها ، أو يدقها على الآلة الكاتبة ؛ ذلك أن معظم الكُتّاب يضعون مخططاً للعمل المبدئى ، حتى ولو كان هذا المخطط فى أذهانهم فحسب ، والكثير منهم يعدون أساس قصصهم بعناية طوال أسابيع أو أشهر ويضعون رسوماً بيانية للحبكة ، ويؤلفون ملخصاً لحياة شخصياتهم ، يملأون كراسات بالأفكار والإطار العام والمواقف والطرائف التى يستمدون منها مادتهم عند عملية الكتابة ولكل كاتب طريقته الخاصة فى العمل ، فـ « هنرى جيمس » قد وضع ملاحظات لروايته " أسلاب بوينتون " تكاد تقارب الرواية نفسها حجماً وأهمية ، كما أعتقد أن "مورييل سيباك " كانت تعكف على التفكير فى مفهوم أى رواية جديدة لها ولا تشرع فى الكتابة على الورق حتى تكون قد استخلصت عنواناً وجملَةً افتتاحية تفضل عليهما .

www.library4arab.com
بيد أن الرواية - بالنسبة للقارئ - تبدأ دائماً بعبارتها الافتتاحية (التى يمكن بالطبع ألا تكون أول عبارة قد خطها المؤلف أصلاً) ، ثم العبارة التالية ، فالعبارة التى تليها ... وهكذا ، وثمة سؤال آخر يصعب الإجابة عليه وهو : متى تنتهى بداية رواية ما ، هل تنتهى بنهاية أول فقرة ، أو أول عدة صفحات ، أو الفصل الأول ؟ ومهما كان التعريف الذى يضعه المرء لبداية رواية ما ، فإنها تمثل عتبةً تفصل العالم الواقعى الذى نعيش فيه عن العالم الذى يصوره الروائى ، وعلى ذلك فإنها ينبغى - كما يجدر القول - أن " تجذب القارئ إلى داخلها " .

وليس هذا بالعمل الهين ، فنحن لا نعرف بعدُ نبرة صوت المؤلف ، ولا المدى الذى يصل إليه محصوله اللغوى ، ولا عاداته فى تكوين الجمل ، ونحن فى البداية نقرأ أى كتاب ببطء وتردد ؛ فنمة معلومات كثيرة يجب أن نستوعبها ونتذكرها ، مثل أسماء الشخصيات ، وعلاقات بعضهم ببعض ، وتفاصيل الزمان والمكان فى السياق ، إذ لا يمكن تتبع القصة دون استيعاب كل هذه الأشياء ، هل سيستحق الكتاب كل هذا العناء ؟ ومعظم القراء سوف يعطون المؤلف مهلة عدة صفحات على الأقل قبل أن يقرروا الخروج من عتبة الكتاب ، ومع ذلك ، فى المثالين اللذين قدمناهما سابقاً ، لا يكاد يوجد مجال للتردد فى المضى قدماً فى القراءة ؛ فنحن قد " جذبنا " أول عبارة فى كلا النصين .

فافتتاحت جين أوستن مثال كلاسيكى : واضحة ، موزونة ، موضوعية ، ذات مغزى ساخر يتخفى تحت قفاز مخملى ناعم من الأسلوب ، انظر إلى المهارة التي تهيئها أول عبارة لسقوط البطلة ، فحبكة الرواية ستكون عكس حبكة قصة سندريلا الشهيرة : الانتصار في النهاية للبطلة التي لا تلقى التقدير المناسب ، تلك الحبكة التي جذبت خيال « جين أوستن » سابقاً من روايتها " الكبرياء والهوى " حتى " متنزّه مانسفيلد " : ذلك أن " إيمّا " هي الأميرة التي لا بد من إذلالها قبل أن تعثر في النهاية على السعادة الحقة ، فالمؤلفة تستخدم كلمات " وسيمة " (بدلا من الصفة التقليدية جميلة أو حسنة - وربما كان في ذلك إحياء بالقوة الذكرية في هذه الصفة الجامعة للجنسين) ، و " ماهرة " (وهو اصطلاح غامض لوصف الذكاء ، وأحيانا ما يطلق على نحو يقلل من القيمة ، مثل " ماهرة أكثر من اللازم ") و " ثرية " بكل ما في هذه الصفة من ارتباطات بالكتاب المقدس وبالأمثال المتعلقة بالمخاطر الأخلاقية للثروة : فهذه الصفات الثلاثة ، التي اجتمعت معاً على نحو رقيق (حاول أن تعيد ترتيبها لترى موقع التركيز والجرس الصوتى) تلخص زيف سعادة إيمّا البادية ، فبعد أن عاشت ما يقرب من واحد وعشرين عاماً في هذه الدنيا ولم يثر حزنها أو ضيقها إلا أقل القليل ، كانت تنتظرها صحوة عنيفة ، وكان على إيمّا - وقد ناهزت الحادى والعشرين من عمرها ، وهو السن التقليدى للرشد - أن تتحمل المسؤولية عن حياتها ، وكان هذا يعنى - بالنسبة لفتاة تنتمى إلى المجتمع البورجوازى فى أوائل القرن التاسع عشر - أن تقرر ما إذا كانت ستتزوج ، وبمن تتزوج ، وإيمّا حرة على نحو غير عادى بالنسبة لذلك الموضوع ، إذ إنها بالفعل " سيدة " المنزل ، وهو ظرف يرجح أن يؤلّد فيها غطرسة ؛ خصوصاً وأنها نشأت على يد مربية قدمت لها حب الأم لكن لم تفرض عليها النظام الذى تفرضه الأم على بناتها .

ويتضح هذا أكثر فى الفقرة الثالثة : بيد أنه من المهم فى الوقت نفسه أننا نبدأ فى سماع صوت إيمّا نفسها فى الخطاب ، وكذلك صوت الراوى الموضوعى الحكيم : " كان الأمر بينهما أشبه بالود الذى ينشأ فيما بين أختين " : " عاشتا معاً كصديقتين صدوقتين " ، ويبدو أننا نسمع فى مثل هاتين العبارتين وصف إيمّا الراضى عن النفس لعلاقتها بمربيتهما ، وهى علاقة سمحت لها أن تفعل ما يحلو لها ، والبناء الساخر لنهاية الفقرة ، " كانت تقدر رأى مس تايلور حق التقدير ، ولكنها لم تكن تلتزم أساساً

إلا بأرائها هي " ، يوازن على نحو متسق بين عبارتين تتناقضان منطقياً ، وبذلك يبين العيب في شخصية إيماً الذي يذكره الراوى صراحة في الفقرة الرابعة ، وبزواج مس تايلور تبدأ الرواية الأصلية : ذلك أن إيماً - وقد حُرمت صحبة مس تايلور ومشورتها الناضجة - تتخذ صديقة شابة لها هي هارييت ، وتخلع عليها حمايتها مما يشجعها على الاغترار بنفسها ، وحين تقوم إيماً بدور الخاطبة لهارييت ينتج عن ذلك عواقب وخيمة .

أما الجملة الافتتاحية الشهيرة لرواية « فورد مادوكس فورد » فهي حيلة واضحة لجذب اهتمام القارئ ، إذ هو يكاد يجذبنا بها من ياقاتنا إلى داخل القصة ، ولكن على الفور يغمر القصة شيء غامض وغير مباشر ، وهما صفتان من الصفات التي تتسم بهما الحداثة ، نوع من القلق إزاء اكتشاف حقيقة مترقبة ، من هو ذلك الشخص الذي يخاطبنا ؟ إنه يتكلم بالإنجليزية وإن كان هو نفسه غير إنجليزي ، لقد عرف الزوجين الإنجليزيين اللذين كانا - فيما يبدو - موضوع " أشد القصص حزناً " لمدة تسع سنوات على الأقل ، ومع ذلك فهو يذكر أنه لا يعرف أى شيء عن الإنجليز حتى لحظة روايته تلك ، وتوحى كلمة " سمعت " في الجملة الأولى أنه سيروى قصة شخص آخر ، بيد أنه يتلو ذلك على الفور تقريباً ما يعنى ضمناً أن الراوى - ربما وزوجته - كانا جزءاً من القصة ، كان الراوى يعرف الزوجين أشبرنهامز معرفة حميمة - ولا يعرفهما على الإطلاق ، ويتم إضفاء بعض المنطق على هذه التناقضات بوصفها من نتائج الشخصية الإنجليزية ، والفرق بين المظهر والواقع في مجال سلوك أبناء الطبقة المتوسطة الإنجليزية ؛ ولهذا فإن هذه البداية تعطى ملامح موضوع مشابه لرواية " إيماً " ، رغم أنها تخلف ملامح توجس تراجيدية وليست كوميدية ، وتتكرر صفة الحزن قرب نهاية الفقرة ، كما أن هناك كلمة رئيسية أخرى هي القلب (واثنان من الشخصيات يعانيان من مرض مفترض في القلب ، وكل الشخصيات تعاني من اضطراب حياتها العاطفية) تسقط بكل ثقلها في الجملة قبل الأخيرة .

ولقد استخدمت استعارة القفاز كي أصف أسلوب « جين أوستن » ، وهو أسلوب يؤكد ذاته بطرق منها تجنب أى استعارة (والاستعارة هي أساساً مجاز شعري ، يقف على طرفي نقيض من العقل والإدراك المباشر) ، وتذكر استعارة القفاز نفسها بالفعل في الفقرة الافتتاحية لرواية " الجندي الحميد " ، ورغم اختلاف المعنى . فهي هنا تعنى السلوك الاجتماعي المذهب ، والعادات السهلة ، وإن كانت الحكومة ، التي

تصاحب الوفرة وحسن الذوق (يذكر هنا النوع الجيد من القفزات) ، ولكن ثمة إلماح إلى وجود إخفاء خادع أو " تغطية " . وسرعان ما تُفسر بعض الألفاظ التي أثّرت في الفقرة الأولى - عن طريق أمور منها ، على سبيل المثال ، أن الراوى أمريكى يعيش فى أوروبا ، بيد أن موثوقية شهادته ، والنفاق المزمّن الذى تتصف به بقية الشخصيات سيكونان من المواضيع الحاسمة فى هذه القصة ، القصة الأشد حزنًا .

وهناك ، بالطبع ، طرق أخرى عديدة لبدء رواية ما ؛ وستتاح الفرصة أمام القراء الذين يتصفحون هذا الكتاب ، للتعرف على بعضها ، لأننى قد قمت فى كثير من الأحوال باختيار الفقرة الافتتاحية فى الروايات والقصص لتصوير جوانب أخرى فى الفن الروائى (فهذا يعينى من مشقة تلخيص الحكّة) ، بيد أنه قد يكون من المناسب تبين مدى الإمكانات فى ذلك المجال ، فالرواية يمكن أن تبدأ بوصف مسهب للخلفية الطبيعية أو الحَضَرِيّة التى ستكون للرواية ، وهو ما يسميه نقاد الأفلام بعملية الإخراج : ومثال ذلك ، الوصف القاتم لمنطقة " إجدون هيث " فى بداية رواية " عودة ابن البلدة " لتوماس هاردى ، أو وصف إ . م . فورستر لـ " تشاندرابور " ، فى نشر جميل يليق بدليل سياحى ، فى بديّة روايته " طريق إلى الهند " . وقد تبدأ رواية فى وسط محادثة ، مثل رواية إيفلين هوو " حفنة من تراب " ، أو الأعمال المميزة لأيفى كومتون - بيرنيت ، وهى قد تبدأ بتقديم الراوى لنفسه على نحو أسر : " ادعنى إسماعيل ! " (موبى ديك لهرمان ملفيل) ، أو بإيماءة عنيفة للتقليد الأدبى للسيرة الذاتية : " ... قد يكون أول شيء تريد معرفته هو أين ولدت وكيف كانت طفولتى الشقية وماذا كان يعمل والدائ قبل أن ينجبائى ، وكل ذلك الكلام الفارغ من النوع الوارد فى قصة « دافيد كوبرفيلد » ، ولكننى لا أشعر بأنى ميل إلى الحديث من ذلك (الحارس فى الحقول لـ ج . د . سالينجر) . وقد يبدأ الروائى بخطوة فلسفية - " الماضى هو بلد أجنبى : إنهم يقومون بأشياء مختلفة هناك " (الواسطة لـ ل . ب . هارتلى) ، أو تصوير الشخصية فى مأزق حرج منذ أول عبارة : " عرف هيل أنهم يعتزمون قتله قبل أن يصل إلى برايتون بثلاث ساعات " (حلوى برايتون لجراهام جرين) ، وتبدأ كثير من الروايات بـ " قصة إطارية " تشرح كيف تم العثور على القصة الرئيسية ، أو أن تُحكى القصة لجمهور متخيل ، ففى رواية كونراد " قلب الظلمات " ، يقوم راوٍ مجهول بوصف مارلو وهو يقص تجاربه فى الكونغو لحلقة من الأصدقاء

الجالسين على سطح مركب شراعى فى خليج نهر التيمز (ويبدأ مارلو قائلًا " وهذا أيضاً هو أحد الأماكن المظلمة على الأرض ") ، ورواية هنرى جيمس " دورة اللولب " تتألف من مذكرات امرأة متوفاة ، يجرى قراءتها بصوت عالٍ أمام عدد من الضيوف فى حفل فى منزل ريفى ، كانوا يتسلون بالاستماع إلى قصص الأشباح ، وحصلوا فيما يبدو على أكثر مما كانوا يتوقعون ، ويبدأ كنجزلى إيميس رواية الأشباح " الرجل الأخضر " بمزيج بارع من " دليل الطعام اللذيذ " : " ما إن يقهر المرء دهشته لعثوره على خان أصيل على مبعدة ٤٠ ميلا من لندن - و ٨ أميال من الطريق السريع - حتى تزداد دهشته لنوعية الطعام فيه ، الذى يتصف أيضاً بإنجليزيتة الصميمة ... " . وتبدأ رواية إيتالو كالفينو " لو أن مسافراً فى ليلة شتاء " هكذا : " إنك على وشك أن تبدأ قراءة رواية إيتاو كالفينو الجديدة لو أن مسافراً فى ليلة شتاء " ، وتبدأ رواية جيمس جويس " مائتم فينيجان " فى وسط الجملة : " نهر يجرى ، عبر حواء وأدم ، من انحراف الشاطئ إلى منحنى الخليج ، يحملنا بطريق دائرى مناسب إلى قلعة كاسل وما حولها مرة ثانية " ، أما أول الجملة ، فهى تختتم الكتاب : " طريق وحيد محبوب على طول " - فيعيدنا بذلك إلى البداية مرة أخرى ، مثل إعادة دوران المياه فى البيئة من النهر إلى البحر إلى السحاب إلى الأمطار إلى البحر ، ومثل الإنتاج الذى لا نهاية له من المعانى الذى توفره قراءة الروايات .

المؤلف المتطفل

بقطرة واحدة من الحبر يستخدمها كمرآة ، كان الساحر في مصر القديمة يتعهد بأن يكشف لأي زائر تقوده إليه المصادفة رؤى الماضي البعيد ، وهذا هو ما اتعهد القيام به لك أنت أيها القارئ ، فبنقطة الحبر هذه التي في طرف ريشتي سوف أعرض أمامك ورشة " جوناثان بيرج " الفسيحة ، وهو نجار ويثاء في قرية " هيسلوب " ، كما كانت عليه في يوم ١٨ يونيو عام ١٧٩٩ من ميلاد سيدنا المسيح .

جورج إليوت : آدم بيد (١٨٥٩)

بالنسبة لمارجريت ، وأرجو ألا يتحامل القارئ عليها لذلك ، كانت محطة تشيرنغ كروس تمثل دائماً فكرة اللاتهاية ، فموقعها ذاته - في انزوائها قليلاً خلف بهاء " سان بانكراس " المطواع - لم يكن يوحي بأنها تقسم تعليفاً على مادية الحياة ، وكان هذان القوسان العظيمان ، بلا لون أو اكتراث ، ويحتضنان بينهما ساعة ليس فيها أي جمال ، يمثلان مدخلا مناسباً يقودان إلى مغامرة أبدية يمكن أن تعود نتائجها على المرء بالرخاء ، ولكنها بالتأكيد لن تتبدى في لغة الرخاء العابية ، فإذا كنت ترى أن هذا سخيف فتلغّر أن مارجريت ليست هي التي تحكى لك عنه ، ولأسارعن فأقول لك إن الوقت كان متسماً أمامهما ليحقا بالقطار ، وإن مسز مانت قد حجزت مقعداً مريحاً في اتجاه السير وإن كان بعيداً عن القاطرة ؛ وإن مارجريت ، عندما عالت إلى " ويكهام بليس " ، قد فوجئت بالبرقية التالية :

انتهى كل شيء ، ولدت أولم أكتب قط ، لا تقولي لأحد . هيلين .

ولكن العمة جولي كانت قد نعتت ، ولا قوة هناك قاسرة على إرجاعها ، ولا إيقافها .

إ . م . فورستر ، هواردز إند (١٩١٠)

أبسط طريقة لرواية قصة هي حكايتها بصوت الراوى ، الذى يمكن أن يكون ذلك الصوت المجهول فى القصص الشعبى (كان يا ماكان ، فى سالف العصر والأوان ، أميرة فى غاية الجمال) أو بصوت شاعر الملاحم (مثلا : فرجيل " إننى أتغنى بالسلاح والإنسان ") أو صوت المؤلف الذى يستودع القراء السر ، ويصطحبهم فى قصته ويصدر حكمه ومواعظه ، كما هو الحال فى القصص الكلاسيكى من « هنرى فيلدنج » إلى « جورج إليوت » .

ففى بداية رواية آدم بيد ، عمّد جورج إليوت ، بحيلة بلاغية لبقة عن نقطة الخبر التى تمثل مرآة ووسيطاً على حد سواء ، إلى تحويل عملية الكتابة إلى نوع من الحديث ، خطاب مباشر وإن كان حميماً للقارئ ، تدعونا فيه إلى الدخول " عبر عتبة " الرواية ، وبصورة أدق عبر عتبة ورشة " جوناثان بيرج " . وهى تقارن ضمناً بين طراز قصصها ذى الخصوصية الدقيقة والتاريخية المتفحصة ، وبين كشوفات السحر والشعوذة المبهمة ، وليس لشذرة المعلومات عن أساليب السحرة المصريين أى وظيفة أخرى ، بيد أنها لا تخلو من أهمية فى حد ذاتها ، فنحن لا نقرأ القصص على أية حال من أجل الحكاية فحسب ، ولكن كيما نوسع من معرفتنا بالعالم وفهمنا له ، ولذلك فإن أسلوب سرد المؤلف يناسب بالتحديد إدراج هذا النوع من المعرفة الموسوعية والحكمة الماثورة .

بيد أنه مع بدايات القرن العشرين ، أصبح صوت المؤلف المتطفل غير مرغوب فيه ، بسبب انتقاصه من وهم الواقعية وتقليله من الكثافة الانفعالية للتجربة التى يتم تقديمها ، عن طريق تشتيت الانتباه إلى عملية السرد ، وهو أيضا يدعى نوعاً من الحجية من التواجد فى كل مكان فى الوقت نفسه ، وهو الأمر الذى لا يستطيع عصرنا الذى ساد فيه الشك والنسبية أن يخلعه على أى شخص ، لذلك فقد نحت القصة الحديثة إلى كبت صوت المؤلف أو إزالته تماماً ، عن طريق تقديم الحدث من خلال وعى الشخصيات ، أو إسناد مهمة السرد ذاتها إليهم ، وحين يجرى استخدام صوت المؤلف المتطفل فى القصة الحديثة ، يتم ذلك عادةً بشيء من الحرج الساخر ، كما فى القطعة السابقة من رواية " هواردز إند " ، وهذه القطعة ترد فى ختام الفصل الثانى ، حين تعتمد " مارجريت شليجل " عضوة جمعية " بلومزبرى " ، بعد أن سمعت أن أختها هيلين " قد وقعت فى غرام " هنرى ويلكوكس " ابن أحد أقطاب الصناعة من محدثى الثراء ، إلى إرسال عمتها مسز " مانت " لتستقصى الأمر .

وهواردز إند رواية تعنى بتصوير حالة إنجلترا ، وإن رؤية هذا البلد بوصفه كلاً عضوياً يمتلك ماضياً ، زراعياً فى أساسه ، ذا ثراء روحى كبير ، ومستقبلاً تحفه

المشاكل وتظلل حركة التجارة والصناعة ، وكل ذلك يخلع أهمية تصويرية على الشخصيات وعلى علاقاتهم ، ويبلغ هذا الموضوع ذروته الحاملة في الفصل التاسع عشر ، حين يطرح المؤلف ، من فوق تلأل " بيريك " ذات الذرى العالية ، السؤال عما إذا كانت إنجلترا تنتمى لهؤلاء الذين خلقوا ثروتها وقوتها أم " لهؤلاء الذين ... رأوها على نحو ما ، رأوا الجزيرة كلها على الفور ، راقدة كالجوهرة في بحر فضى ، مبحرة كسفينة تحمل أرواحاً هائمة ، وأسطول العالم الجسور يصحبها نحو الأبدية " .

ومن الواضح أن كلاً من المؤلف ومارجريت ينتميان إلى فريق أصحاب الرؤى ، فاللانهاية التى تربط مارجريت بينها وبين محطة " تشيرنج كروس " تعادل الأبدية التى تبهر نحوها سفينة إنجلترا ، فى حين تنتمى المادية والرخاء اللذان تنتقدهما " كنجز كروس " إلى عالم آل ويلكوكس ، ويستبين التضامن فى الشعور بين المؤلف والبطلة بوضوح فى الأسلوب ، فالانتقال إلى زمن الماضى (" كان يوحى " و " كانا مدخلين مناسبين ") هو وحده الذى يميز أفكار مارجريت ، من ناحية القواعد النحوية ، عن صوت المؤلف . ففورستر يقوم بدور الحامى لبطلة روايته علانية ، أو زيادة عن اللزوم كما قد يقول البعض .

وعبارتان مثل " بالنسبة لمارجريت ، وأرجو ألا يحمل ذلك القارئ على الغضب عليها ... " و " فإذا كنت ترى أن هذا سخف ، فتذكر أن مارجريت ليست هى التى تحكى لك عنه " . هما حركتان خطرتان ، تقتربان من خلق الأثر الذى يسميه " إرفنج جوفمان " " كسر الإطار " - حين يتم التعدى على قاعدة أو عرف يحكم نوعاً معيناً من التجربة ، وتقدم مثل هاتين العبارتين بجلاء ما يتطلبه منا الإيهام بالواقع عادة أن نغمعه أو نزيله ، وهو إرداكتنا أننا نقرأ رواية عن أشخاص وأحداث من وحي الخيال .

وهذه الوسيلة محببة من قبل كُتّاب ما بعد الحداثة ، الذين ينبذون الإيمان بالواقعية التقليدية عن طريق كشف القناع عن كل ما فى جعبتهم من التركيبات القصصية ، خذ على سبيل المثال ، هذا التطفل المذهل من المؤلف فى وسط رواية جوزيف هيلر " ثمين كالذهب " (١٩٨٠) :

ومرة أخرى وجد " جولد " نفسه على أهبة تناول الغداء مع أحدهم - سبوتى واينروك - وقفزت الفكرة إلى رأسه أنه يقضى وقتاً أكثر من اللازم يأكل ويتحدث فى هذا الكتاب ، لم يكن فى الإمكان جعله يفعل أكثر من هذا ، لقد كنت أضعه فى الفراش

كثيراً مع " أندريا " بينما أقصى زوجته وأولاده إلى خلفية الكتاب ... ولا بد أنه سيقابل قريباً مدرّسة لديها أربعة أطفال وسيقع في غرامها لشوشتة ، وسوف ألوح له عن قريب بالوعد المثير بأن يصبح أول وزير خارجية يهودى للبلاد ، وهو وعد لم أكن أنوى الوفاء به .

إن فورستر لا يقوض على هذا النحو الجذرى إيهام الحياة الواقعية الذى تولده قصته ، ويدعونا لكى نبدى اهتماماً متعاطفاً مع شخصياته ومصائرهم عن طريق الإشارة إليهم بوصفهم أناساً حقيقيين ، ولهذا فما غرضه من لفت النظر إلى الهوة التى تفصل بين تجربة مارجريت وبين سرده لهذه التجربة ؟ إنى أرى أنه ، عن طريق الإشارة الى وظيفته البلاغية كمؤلف على نحو ساخر به شىء من اللوم الذاتى ، يحصل على تصريح بالانغماس فى خطابات بلاغية مسهبة يقدمها المؤلف عن التاريخ والميتافيزيقا (مثل رؤيا إنجلترا من على تلال " بيريك ") وتنتشر فى طول الرواية وعرضها ، والذى كان يعتبرها أساسية لموضوعها المستهدف ، ذلك أن الفكاهة الدمثة هى وسيلة فعالة لتجنب ما يحتمل من استجابة القارئ التى تتمثل فى قوله " ابعد عنها " ! والتى يثيرها هذا النوع من التعميمات المقدمة من المؤلف ، وفورستر يسخر أيضاً من مقاطعة الزخم السردى الذى تسببه بالضرورة مثل هذه المقطوعات ، بأن يعتمد متحرّجاً إلى " التعجيل " بالعودة إلى الحكاية ، وينهى فصله بأثر طيب من التشويق ، ولكن التشويق موضوع مستقل .

(٣)

التشويق

في البداية ، حين لم يكن الموت يبدو محتملاً لدى " نايت " لأنه لم يقترب أبداً منه ، لم يستطع أن يفكر في أي شيء في المستقبل أو أي شيء يرتبط بالماضي ، لم يكن أمامه إلا أن يراقب في صرامة الجهود التي تبذلها الطبيعة كي تضع حداً لحياته ، وأن يجاهد لإحباط تلك الجهود ..

ولما كان الجرف يشكل سطحاً داخلياً من جزء من تشكيل أسطواني مجوف ، السماء في أعلاه والبحر أسفله ، يحيط بالخليج بما يشبه نصف دائرة ، كان يوسعه أن يرى السطح العمودي يتعرج عن يمينه وشماله ، وألقى بنظره بعيداً عن تلك الواجهة ، وتحقق على نحو أدق من الخطر الذي تمثله له ، كان الشر يكمن في كل مظهر من مظاهرها ، وكان هذا الشكل في صميمه المعادي يمثل الدمار والخراب .

ويأخذ ذلك الترابط في الأحداث التي يعمل عالم الجمار على تعذيب عقل الإنسان بها حين يتوقف برهة في لحظات الترقب ، كان أمام عين " نايت " حفرة متحجرة منفصلة من الصخرة على نحو نقش بارز ، كان كائنًا له عينان ، وحتى في تلك الساعة ، كانت العينين ، وقد ماتتا وتحولتا إلى حجر ، ترقبانه الآن ، كانت الحفرة واحدة من تلك القشريات البدائية المسماة " تريلووايتس " ، ومع أن ملايين السنين كانت تفصل بينها وبين " نايت " ، فقد بدا كما لو أنهما قد التقيا في مكان موتهما ، كانت الشيء الوحيد الذي وقع عليه بصره ، ويمثل كائنًا كانت تنبض فيه حياة وله جسم يتوجب إنقاذه ، في الوضع نفسه الذي كان فيه " نايت " الآن .

توماس هاردي : عينان زرقاوان (١٨٧٣)

الروايات ما هي إلا سرد ، والسرد - مهما تكن وسائله : الكلمات ، أو الفيلم السينمائي ، أو الصور الهزلية - يجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة أسئلة في أذهانهم ، وتأخير الإجابة عليها ، والأسئلة في عموميتها تنقسم إلى نوعين ، الأسئلة المتعلقة بالسببية (مثلاً : من فعل هذا ؟) والأسئلة المتعلقة بالزمنية (مثلاً : ما الذي سيحدث بعد ذلك ؟) ، ونماذج هذين النوعين ، في أبسط شكل ، هي على التوالي ، القصص البوليسية التقليدية ، وقصص المغامرات ، والتشويق عامل يرتبط على وجه الخصوص بقصص المغامرات ، وبالهجين المتكون من القصة البوليسية وقصة المغامرات ، المعروف بقصص الإثارة ، ومثل تلك الحكايات السردية تتوخى وضع البطل أو البطلة مراراً في مواقف تحفها المخاطر الشديدة ، مما يثير في القارئ انفعالات الخوف والقلق من النتائج المحتملة ، فيتعاطف بذلك مع الشخصيات .

ولما كان التشويق يرتبط ارتباطاً خاصاً بأشكال القصة الشعبية ، فإن الروائيين الأدبيين في الفترة الحديثة كانوا ينظرون إليه دائماً بازدراء ، أو على الأقل نظرتهم إلى الشيء الأدنى ، ففي " عوليس " مثلاً ، فرض جيمس جويس أحداثاً تافهة لا تخلص إلى نتيجة وتقع في يوم واحد في مدينة دبلن الحديثة ، على قصة عودة " أوديسيوس " من حرب طروادة ، وهي قصة بطولية ومكتملة على نحو مرضٍ ، وهو يلجأ بذلك إلى أن الواقع أقل إثارة وأكثر إبهاماً من الأحداث التي يرمى القصص التقليدي أن يقنعنا به . ولكن كان هناك دائماً كتاب محترمون ، خاصة في القرن التاسع عشر ، قاموا عن قصد باستعارة أساليب توليد عنصر التشويق من القصص الشعبي وحولوها إلى ما يحقق أغراضهم .

وتوماس هاردي أحد هؤلاء الكتاب ؛ فقد كانت أولى رواياته واسمها " حلول يائسة " (١٨٧١) وهي رواية " إثارة " ، بأسلوب " ويلكى كوليتز " ، وثالث رواياته : « عينان زرقاوان » (١٨٧٣) ، بها عناصر أكثر غنائية وتحليلاً نفسياً ، وقد استمدتها من الفترة التي كان يتودد فيها إلى زوجته الأولى في محيط رومانسي في شمال « كورنوال » ، والتي كانت أقرب الروايات المحببة إلى سيد قصص السيرة الذاتية : « مارسيل بروست » .

ولكن هذه لرواية تقدم مشهداً كلاسيكياً من مشاهد التشويق هو - على حد علمي - من خيال المؤلف الخصب ، والكلمة ذاتها (suspense) مشتقة من الكلمة اللاتينية التي تعنى " يعلق " ؛ ولا يمكن أن يكون هناك موقف أكثر توليداً للتشويق من رجل معلق من أطراف أصابعه على سطح جرف هار ، لا يستطيع الصعود إلى مكان آمن ؛ ومنه جاء المصطلح النوعي cliffhanger الذى يعنى حرفياً " المعلق على شفا جرف هار " * .

وما حدث هو أنه فى منتصف رواية " عيان زرقاوان " تقريباً ، تقوم " ألفرايد ؛ بطلة الرواية الشابة المتقلبة الأطوار نوعاً ما ، وابنة قسيس " كورنيس " ، بحمل تلسكوب إلى قمة جرف يشرف على قناة " بريستول " ، كيما ترى السفينة التى تقل المهندس المعماري الشاب ، الذى عقد خطبته عليها سرّاً ، من الهند إلى وطنه ويصحبها " هنرى نايت " صديق زوجة أبيها ، وهو رجل ناضج ذو اهتمامات فكرية ، ويحاول خطب ودها بينما هى تشعر بالذنب إذ بدأت تتجذب إليه ، وبينما هما يجلسان على قمة الجرف ، تُطير الريح قبعة " نايت " نحو الحافة ، وحين يحاول استعادتها ، يجد أنه لا يستطيع صعود المنحدر الزلج الذى ينتهى بهوة عمقها مئات الأقدام ، وتزيد محاولات " ألفرايد " المتهورة الوضع سوءاً . وبينما تعود هى إلى منطقة الأمان ، تدفع به دون قصد أقرب إلى الهاوية " . وبينما كان " نايت " ينزلق فى بطء بوصة وراء بوصة ... يشب وثبة أخيرة يأسه نحو أكمة مزروعة ، هى آخر نقطة من الحشائش الذابلة تظهر بعدها الصخرة بكل عريها . وأوقف هذا من سقوطه . وأصبح " نايت " الآن معلقاً من ذراعيه ... " (التسطير مضاف) ، وتختفى " ألفرايد " من ناظري " نايت " ويفترض أنها قد ذهبت في طلب العون ، رغم أنه يعرف أنهما كانا على بعد أميال عديدة من العمران .

ما الذى يحدث بعد ذلك ؟ هل سينقذ " نايت " حياته ؟ وإذا كانت الإجابة بنعم ، كيف ؟ ولا يمكن إطالة عنصر التشويق إلا بتأخير الإجابة على هذه الأسئلة ، وإحدى الطرق لذلك ، وهى الطريقة المفضلة فى السينما (التى استبقها توماس هاردى بقصصه ذات العامل البصرى الكثيف) هى الانتقال مراراً ما بين " نايت " وبين ما تبذله البطلة من جهود لإنقاذه ، بيد أن " هاردى " يريد أن يفاجئ " نايت "

(*) أصبح هذا المصطلح يطلق على قصص المغامرات التى تنتهى كل حلقة من حلقاتها بموقف يحبس أنفاس القارئ .

(ويفاجئ القارئ كذلك) باستجابة " ألفرايد " لهذه المحنة الطارئة ، ولهذا فهو يُقصر المشهد على وجهة نظر " نايت " ، ويمتد التشويق عن طريق بيان لأفكاره بالتفصيل إذ هو معلق على سطح الجرف ، وتلك الأفكار هي ما يرد على ذهن مثقف يعيش في العصر الفيكتوري ، ذلك الذهن الذي خلفت فيه الاكتشافات الحديثة في مجالى الجيولوجيا والتاريخ الطبيعى ، خاصة أعمال داروين ، تأثراً عميقاً ، وفى تلك القطعة التى يتحقق فيها " نايت " أنه يحملق فى عينين " قد ماتتا وتحولتا إلى حجر " لإحدى الحفريات المفصلية التى مضى عليها ملايين السنين ، هى قطعة ربما كان هاردي هو الوحيد القادر على كتابتها .

ويستطيل المشهد لعدة صفحات عن طريق الأسلوب نفسه : تأملات فلسفية حول الجيولوجيا وعصور ما قبل التاريخ والشر الكامن فى الطبيعة (الريح تعصف بثياب « نايت » والمطر ينقر وجهه بينما شمس حمراء ترقب ما يحدث " بنظرة نشوى ") تصحبها أسئلة تُبقى وتر التشريق السردى مشدوداً : هل سيموت ؟ ... إنه يأمل فى النجاة ، ولكن ماذا تستطيع فتاة أن تفعل ؟ لم يجرؤ على الحركة قيد أنملة هل حقاً يبسط الموت يده إليه ؟

ولسوف تنتقذه " ألفرايد " طبعاً ، وإن أفشى لك سر الكيفية التى ستفعل بها ذلك ، إلا لأقول ، على سبيل التشجيع لهؤلاء الذين لم يقوموا بعد بقراءة هذا الكتاب الممتع ، إن الحل يتضمن أن تقوم " ألفرايد " بخلع ملابسها كلها !

السرد الشفاهي في سنن المراهقة

لم تتكلم العزيزة سالي كثيراً إلا كيما تهرف بحديث عن الزوجين " أنت " ، لأنها كانت مشغولة بإظهار سحرها وفنتتها ، ثم رأت فجأة أحدهم تعرفه في الجانب الآخر من البهو ، أحدهم ممن يرتدون بذلات من قماش الفاتلة الرمادية وتحتها الصديري ذي المربعات ، ينطبق عليه تماماً طراز " جماعة أيفى " ، شيء هائل ! كان يقف إلى جوار الحائط ، يدخن بشراهة ويبدو عليه الزهق القاتل ، وظلت العزيزة سالي تقول : " لقد قابلت ذلك الفتى في مكان ما " ، كانت دائماً قد قابلت شخصاً ما من قبل ، في أى مكان تصحبها إليه ، أو هي تظن ذلك ، وظلت تريد قولها حتى بلغ بي الضيق أشده فقلت لها : " ولماذا لاتذهبين إليه وتعطيه قبلة ساخنة إذا كنت تعرفينه ، سيسره ذلك " ، وغضبت من كلماتي ، ومع ذلك فقد انتبه المغفل إليها آخر الأمر وتوجه نحونا وحيانا ، ولا بد لك أن ترى كيف حياً أحدهما الآخر ، لابد أن تظن أنه لم ير أحدهما الآخر منذ عشرين سنة . وظننت أنهما تعودا أن يستحما في البانيو نفسه في طفولتهما أو شيئاً من هذا القبيل ، معرفة قديمة ، كان الأمر مقززاً ، والطريف في الموضوع أنهما ربما لم يتقابلا إلا مرة واحدة فحسب ، في إحدى الحلقات " الفالسو " ، وأخيراً حين انتهيا من الاستعراض ، قدمتني سالي العزيزة إليه . كان اسمه جورج شيئاً ما - فلتنا حتى لا أتذكر لقبه - وكان يدرس في " أندوفر " ، شيء هائل ! ويجب أن ترى ما فعل حين سألته سالي العزيزة عن رأيه في المسرحية التي نشأتهما ، كان من ذلك النوع من الناس " الفوالسو " الذين يتعين عليهم أن يتبجحوا حين يجيبون عن سؤال يوجه إليهم ، فقد تراجع إلي الخلف ، وداس عندهما على قدم السيدة التي كانت تقف وراءه ، وبدأ كما لو أنه قد كسر لها كل طرف في جسدها ، قال إن المسرحية نفسها ليست من الروائع ، ولكن الزوجين " أنت " ، بالطبع ، كانا كالملائكة تماماً . ملائكة ؟ يا إله السموات لقد " نقطني " ذلك ، ثم طفق هو وسالي العزيزة يتحدثان عن أناس كثيرين يعرفانهم ، كان أكثر حيث " فالسو " يمكن أن تسمعه في حياتك .

ج . د . سالتجر : الحارس في الحقول (١٩٥١)

السرد الشفاهي في سن المراهقة هو معنى مصطلح Skaz ، وهي كلمة روسية جذابة نوعاً ما (إذ توحى لمستمع الإنجليزية بكلمة "Jazz" وكلمة "Scat" التي تشمل الغناء اللفظي) ، وهذا المصطلح كان يطلق على نوع من السرد تقوم به الشخصية الأولى في القصة ويتسم بصفات الكلمات المنطوقة وليست المكتوبة ، وفي ذلك النوع من القصة أو الرواية ، كان القاص شخصية يشير إلى نفسه (أو نفسها) بضمير " أنا " ويخاطب القارئ بوصفه " أنت " ، وهو (أو هي) يستخدم كلمات الخطاب الدارج وتركيبه اللغوي ، ويبدو كمن يحكي القصة في عفوية أكثر منه من يقدم بياناً مكتوباً دقيق التكوين مصقولاً ، ونحن لا نقرأه أكثر مما نستمع إليه ، كما لو كان غريباً ثثاراً قابلناه في مشرب أو في عربة قطار ، وغنى عن القول إن هذا مجرد وهم ، فهو نتاج جهد محسوب بدقة وكتابة متأنية قام بها المؤلف " الحقيقي " ، ذلك أن أسلوب السرد الذي يحاكي بأمانة الكلام الواقعي سيكون غير قابل للفهم تقريباً ، كما هي تفريفات المحادثات المسجلة ، بيد أنه وهم يمكن أن يخلق أثراً قوياً من الأصالة والصدق ، بل ومن قول الحق .

الأدبية التي ورثوها عن إنجلترا وأوروبا ، وقد خلق " مارك توين " العمل الذي يُعد الدافع الحاسم في هذا الشأن ، يقول همنجواي : " إن الأدب الأمريكي الحديث قد خرج كله من كتاب واحد لـ « مارك توين » يسمى ، هكليري فن " ، ولا شك أن هذه الجملة تنطوي على مبالغة ، ولكنها مبالغة تنير الأذهان ، وكانت " ضربة المعلم " التي قام بها توين هي أنه وحد ما بين الأسلوب العامي الدارج وبين قاص غر لم ينضج بعد ، ولد في سن المراهقة هو أكثر حكمة مما يظن ، وتحمل رؤياه عن عالم الكبار جدةً وصدقاً قاهرين . وفيما يلي ، على سبيل المثال ، رد فعل « هكليري فن » إزاء اختلاف أنماط العقيدة المسيحية :

" وأحياناً كانت الأرملة تنتحي بي جانباً وتكلمني عن الحكمة الإلهية على نحو يجعل الفم يتلمظ بالريق ، ولكن تجيء مس واطسون في اليوم التالي فتمسك بالزمام وتهدم كل ما بنى ، وقد خرجت من هذا بأن هناك حكمتين إلهيتين ، وأن أي ولد مسكين أمامه فرصة كبيرة إذا كان مع الأرملة ، ولكن إذا تولت مس واطسون أموره فقل عليه السلام " ، وشخصية " هولدن كاوفايلد " التي ابتدعها ج . د . ساليانجر هو من السلالة الأدبية لـ « هكليري فن » ، وهو قد تلقى قدراً أكبر من التعليم ، وأقل سذاجة ، وأبواه

من أثرياء نيويورك ، ولكنه - مثله مثل " هك فن " - شاب يفر من عالم الكبار المليء بالنفاق والفساد ، وهو عالم - إذا استخدمنا إحدى كلماته المحببة - " فالصو " أى قائم على الزيف ، وما يُفزع هولدن على وجه الخصوص هو حرص أقرانه من الشباب على أن يقلدوا سلوك الكبار المعيب . وفى سياق الرواية ، يصطحب هولدن صديقة له إلى حفلة الماتينيه فى مسرح بيرودواى ليشهدا مسرحية يقوم ببطولتها زوج من الممثلين المشهورين ، ألفرد ولين لنت ، وفى القطعة المقتبسة ، يجرى تقديم " سالى العزيزة " والفتى الذى يعرفها والذى تلتقى به فى بهو المسرح خلال الاستراحة ، بوصفهما يتصرفان على نمط السلوك الاجتماعى للكبار بصورة غير طبيعية بالمرة .

ومن السهل التعرف على معالم أسلوب « هولدن » السردى الذى يجعله أقرب إلى الكلام - وكلام المراهقين بصفة خاصة منه إلى الكتابة ، فهناك الكثير من التكرار (لأن التنويع المنمق فى الحديث يتطلب تفكيراً واعياً) ، خاصة التعابير العامية مثل " المغفل " ، " الزهق " ، " فالصو " ، " يا له من أمر عظيم ! " ، " ينقطنى " ، " العزيزة " (وهى صفة تطلق على أى شىء مألوف بغض النظر عن صلته بالمتحدث) ويقوم هولدن ، مثله مثل كل الأشخاص فى فترة المراهقة ، بالتعبير عن قوة أحاسيسه عن طريق المبالغة ، وهو الأسلوب الذى يطلق عليه علماء البلاغة مصطلح "hyperbole" بعبارات مثل : " يدخن بشراهة " ، " تظن أنه لم ير أحدهما الآخر منذ عشرين سنة " ، وتركيب الجمل فى هذه العبارات بسيط ، والجمل نفسها تتسم بالقصر وعدم التعقيد ، وكثير من العبارات غير مستقيم التركيب ، إذ تفتقر إلى فعل تام (طراز " جماعة أيفى " ، شىء هائل !) ، وثمة أخطاء نحوية تجرى فى الكلام العادى (كان من ذلك النوع من الناس " الفالصو " الذين يتعين عليهم أن يتحببوا ...) وفى العبارات الطويلة ، تتوالى الفقرات تتصل الواحدة بالأخرى بالصورة التى ترد بها فى ذهن الراوى ، بدلا من اعتماد الواحدة على الأخرى فى شكل تركيبى منتظم .

وبساطة حديث « هولدن » هى ضمان عفويته وأصالته ، وهذه الطريقة فى الكلام تزداد بروزاً بمقابلتها بكلام جورج ، حسن التركيب وإن كان منمقا : " قال إن المسرحية نفسها ليست من الروائع ، ولكن الزوجين " لنت " ، بالطبع ، كانا كالملائكة " ، وقد زاد من السخرية فى تلك العبارة ، وجعلها تبدو مفرطة فى التصنع ، أنها قد سُردت بطريقة الإخبار التقريرى غير المباشر ، على عكس ثورة هولدن ضد سالى ، حين جاء حديثه لها مباشراً : " ولماذا لا تذهبين إليه وتعطينه قبلة ساخنة ؟ ..

أقول إنه من السهل تماماً وصف أسلوب « هولدن » فى السرد ، بيد أن الصعوبة تكمن فى تفسير الطريقة التى يجذب بها انتباهنا ويملأنا بالبهجة طوال الرواية ، ذلك أنه لاشك هناك أن الأسلوب هو ما يجعل الرواية شائقة ، وحكاية الرواية تتكشف عن طريق أحداث متعاقبة ، وهى لا بداية لها ولا نهاية ، وتتكون من وقائع تافهة ، ومع ذلك ، ف لغة الرواية ، إذا قسناها بالمعايير الأدبية العادية ، جد فقيرة . فسايلنجر ، ذلك المتحدث الداخلى الذى يخاطبنا عن طريق « هولدن » ، يتعين عليه أن يقول ما يقوله عن الحياة والموت والقيم العليا فى نطاق الحدود التى تفرضها عليه اللغة الدارجة لفتى من نيويورك ذى سبعة عشر عاماً ، فيتفادى استخدام الاستعارات الشاعرية والإيقاعات العرضية والكتابة الراقية من أى نوع .

ومن المؤكد أن جزءاً من الرد على السؤال السابق يكمن طرحه فى الفكاهة الساخرة التى تتولد من تطبيق لغة هولدن " الهابطة " على مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية التى يستعرضها جورج وسالى ، وثمة مصدر آخر للفكاهة فى عدم سلامة لغة « هولدن » الإنجليزية ؛ فأشد سطر مضحك فى القطعة المقتبسة هو " وبدأ كما لو أنه قد كسر لها كل طرف فى جسدها " ، وهو تحريف لعبارة " كل عظمة من عظام جسدها " ، وتكمن فيه مبالغة أخرى ، وسبب ثالث هو أن لغة « هولدن » تدل ضمناً على أكثر مما تقول ، ففى هذه القطعة مثلاً ، من الواضح أن هناك شيئاً من الغيرة التى لايعترف هولدن بها تجاه غريمه جورج ، رغم كل ما يتظاهر به هولدن من احتقار للملابسه التى تضيفى عليه مكانه وسلوكه الدمث ، والرثاء الذى يثيره موقف هولدن كاوفيلد فى كل الرواية يزداد فاعلية عن طريق عدم التصريح به فى الكلام ، ومع ذلك ، فنحن نلمس فى نهاية الأمر شيئاً شاعرياً فى هذا النثر ؛ ومعالجة ماهرة لإيقاعات الكلام الدارج مما يجعل من قراءة الرواية وإعادة قراءتها متعة مسلية ، أو كما يقول عازفو موسيقى الجاز ، إنه يجعلها ترقص .

رواية الرسائل

إن ما لا أستطيع تحمله هو أنها ، فى لحظة معينة ، سلّمت بمطالبي ،
واعترفت بحقوقى ، إن ما يجعلنى أود أن أبقى بقبضتى على المائدة هو ..
التليفون يبق ... انتظر .

كلا . مجرد إحدى الطالبات تمر بلزمة . نعم ، إن ما يجعلنى أود أن أصرخ
عالياً فى الليل هو تفكيرى أنها الآن فى لندن تخط ما شاعت من الصفحات كأنما لم
يحدث شيء ، إننى أود أن أعرف أنها قد رفعت رأسها عن عالمها الخيالى لحظة
واحدة وقالت ، هناك فكرة أخرى خطرت على بالى . ربما لم تكن تخط ما شاعت من
الصفحات كأنما لم يحدث شيء ، ربما كانت تكتب صورة من الأحداث التى وقعت
فى غرفة الزوار ، ربما كانت إحدى بطلات رواياتها ، ممن يوسعهن أن يحيلوا الرجل
مجنوناً ، هى واحدة من أولئك النسوة غريبات الأطوار ، اللواتى يتلفن على أى
شيء ، ويتحركن كلبى جلميو ، ممن يبدن مناورات كبرى عند مرأى الملابس
الداخلية ذات اللون الباننجانى لأستاذ أكاديمى شاب معجب بنفسه ، لا حاجة بك أن
تتظر لى هكذا ، شكراً جزيلاً : فلى من اللهم ما يمكننى أن أدرك المفارقة فيما أكتب
لك ، ومع ذلك فالأمر مختلف - فهى لا تكتب ما تكتبه لإحدى صديقاتها فى بلد بعيد
، إنها تكتب لأصدقائى ، ولأعدائى . ولزملائى . ولطلابى ..

ماذا ؟ هل ملابسى الداخلية باننجانية اللون ؟ كلا بالطبع ! ألا تعرف أى شيء
عن نوقى على الإطلاق ؟ ولكتها قد تنكر أنها فى لون الباننجان ! هذا هو ما يفعلون ،
مؤلاء الناس ، إنهم يوشنون الأشياء ، يدخلون تحسينات على الواقع - إنهم يحكون
أكانيب .

مايكل فراين : فن الصنعة (١٩٨٩)

كانت الروايات المكتوبة فى شكل رسائل رائجة رواجاً كبيراً فى القرن الثامن عشر ، وقد شكلت روايتا سمويل ريتشاردسون الطويلتان الأخلاقيتان ذوات النبرة النفسية " بامبلا " (١٧٤١) و " كلاريسا " (١٧٤٧) ، وهما من روايات الإغراء المكتوبة فى صورة رسائل ، علامتين مهمتين فى تاريخ القصص الأوروبى ، وألهمتا كثيراً من المقلدين مثل روسو (هلويز الجديد) ولاكلو (العلاقات الخطرة) ، وكانت المسودة الأولى لرواية جين أوستن " العقل والهوى " فى شكل رسائل ، ولكن المؤلفة أعادت النظر فى ذلك ، وتكهنت بما حدث لرواية الرسائل من تدهور فى القرن التاسع عشر ، ولقد أصبح ذلك النوع من أنواع الرواية ، والحق يقال ، فى عصر التليفون ، من الأنواع شديدة الندرة ، رغم أنها لم تنقرض بالمرّة ، ومن المفيد الإبقاء عليها ، كما برهنت على ذلك مؤخراً رواية مايكل فرين " فن الصنعة " .

وقد يؤدى اختراع آلة الفاكس إلى إحياء ذلك الشكل (وربما كانت قصة العنوان فى مجموعة أندرو ديفيز " فاكسات قذرة " ، ١٩٩٠ ، علامة على ذلك) ، بيد أن الروائى الحديث الذى يستخدم شكل الرسائل مضطراً ، بصفة عامة ، أن يفصل بين متراسليه بمسافات بعيدة حتى يخلع على تلك الوسيلة نوعاً من التصديق ، فبطل رواية فرين ، أو بطله الضد ، أكاديمى بريطانى فى الثلاثينيات ، لا اسم له ، متخصص فى أعمال إحدى الروائيات المعاصرات ممن تكبره فى السن ، ويشار إليها فى النص بحرفى اسمها : ج ل . وهو يدعوها لإلقاء محاضرة فى الجامعة التى يعمل فيها ، فتدعوه بعد ذلك ، لدهشته الشديدة ، إلى مشاركته فراش حجرة الزوار ببيتها . وهو يصف ذلك الحدث وما تلاه فى سلسلة من الرسائل إلى صديق أكاديمى مقيم فى أستراليا .

وهو موزع بين الافتتان والريبة ، فهو يزدهى من جهة بعلاقته الحميمة بالمرأة التى كرس لها حياته الوظيفية ، ولكنه يخشى من الجهة الأخرى أن تستغل هى هذه العلاقة بأن تحولها إلى روايات جديدة ، مما يذيعها على الناس ، ويغير من وقائعها ، وهو يحترم مقدرتها الأدبية ، ولكن يحسدها عليها أيضاً ، بل ويصل به التناقض إلى حد الضيق بها ، وهو مستاء لأنه رغم امتلاكه جسدها (وقد تزوجها فى النهاية) فهو لا يسيطر على خيالها الروائى ، وينتهى به الأمر إلى ، يحاول عبثاً أن يكتسب " فن الصنعة " (أى كتابة الروايات) ، وهذا موضوع ساخر مألوف - التضاد بين الملكة النقدية والملكة الإبداعية - قد عرض على نحو جديد ومسلي عن طريق براعة المؤلف فى قصة .

ورواية الرسائل هي نوع من القصص السردية على لسان الشخصية الأولى ، ولكنها تحظى ببعض الصفات الخاصة التي لا توجد في نمط السيرة الذاتية المألوفة . ففي حين تكون قصة السيرة الذاتية معروفة للراوى قبل أن يبدأ ، فإن الرسائل تؤرخ لعملية جارية ! أو كما قال ريتشاردسون : " إن أسلوب الذين يكتبون في غمرة محنة " حاضرة " ، إذ العقل يتعذب بلواعج الشكوك ... لابد أن يكون أكثر حيوية وأشد تأثيراً ... من الأسلوب الجاف السردى الجامد لشخص يحكى عن مصاعب قد انجلت ، وأخطار أمكن التغلب عليها ... " .

ويمكن بالطبع الوصول إلى التأثير نفسه باستخدام شكل اليوميات ، بيد أن رواية الرسائل تختص بميزتين إضافيتين . الأولى ، أنه يمكنك استخدام أكثر من مراسل ، وبهذا تستطيع أن تعرض الحدث ذاته من وجهات نظر مختلفة ، بتفسيرات مختلفة تمام الاختلاف ، كما برهن « ريتشاردسون » على ذلك ببراعة في " كلاريسا " . (فمثلا ، تكتب كلاريسا إلى صديقتها مس " هاو " عن مقابلة لها مع " لفليس " بدأ فيها أنه على استعداد حقيقى لنبد ماضيه الماجن ؛ بينما ينقل " لفليس " الحديث نفسه إلى صديقه " بلفورد " على أنه مرحلة من خطته الماكرة لإغواء كلاريسا) ، والثانية ، أنك حتى إذا حصرت نفسك في مراسل واحد ، كما يفعل « فردين » ، فالرسالة ، على عكس اليوميات ، توجه دائماً إلى متلق محدد ، وكيف استجابته المتوقعة الخطاب ويجعله أكثر تعقيداً وتشويقاً من الناحية البلاغية ويزيد من شفافيته غير المباشرة .

ويستغل فرين هذه الإمكانية الأخيرة بنجاح باهر على وجه خاص ، فاستأذه الأكاديمى شخصية ذات مساوئ كوميدية ، فهو ممثلى غروراً وقلقاً وشعوراً بجنون الاضطهاد ، ويبدى ذلك كله باستمرار عن طريق استباق أو تخيل ربود فعل صديقه الاسترالى (" لا حاجة بك أن تنظر لى هكذا ، شكراً جزيلاً ... ") . وأحياناً تبدو الرسائل عند قراءتها كالمنولوجات الدرامية ، نستمع فيها إلى طرف واحد فقط من الحوار ، ونستنتج الباقي : " ماذا ؟ هل ملابسى الداخلية باذنجانية اللون ؟ كل بالطبع ! ألا تعرف أى شىء عن نوقى على الإطلاق ؟ " . وهنا ، يقترب الأسلوب من أسلوب تقليد السرد الشفاهى الذى ناقشته فى الفصل السابق ، بيد أنه يمكنه أيضاً أن يتسع للكتابة الأدبية الواعية ، مثل : " إحدى بطلات رواياتها ، ممن بوسعهن أن يحيلوا الرجل مجنوناً ، هي واحدة من أولئك النسوة غريبات الأطوار ، اللواتي يتلهفن على أى

شئاً ويتحركن كأبى جلمبو ، ممن يدبرن مناورات كبرى عند مرأى الملابس الداخلية ذات اللون الباذنجاني لأستاذ أكاديمى شاب معجب بنفسه " ، وإذا بدت تلك الجملة على شئ من التصنع ، مثقلة بالعديد من الصفات والأحوال ، فهذا يشكل جزءاً مما أراد « فرين » تصويره ، فالراوى عليه أن ينقل بصورة حية فكاهة محنته ، ولكن لا يسمح له باستخدام أى بلاغة صادقة ، فأن ذلك سيتناقض مع قدرته على إتقان " فن الصنعة " .

والكتاب بمعناها الدقيق ، لا يمكنها إلا أن تقلد تقليداً أميناً كتابة أخرى ، وتصويرها للكلام ، وغيره من الأحداث غير اللفظية ، هو تصوير اصطناعى للغاية . ولكن الرسالة فى القصة لا تفترق عن الرسالة فى الواقع . وأى إشارة إلى الظروف التى تجرى كتابة الرواية فى ظلها ، ستلفت - عادة - الانتباه إلى وجود المؤلف " الحقيقى " وراء النص ، وتكسر بذلك الإيهام القصصى بالواقع ؛ بيد أن مثل هذه الإشارة فى رواية الرسائل تسهم فى ذلك الإيهام ، وأنا ، مثلاً ، لا أدرج المكالمات التليفونية التى ألتقاها من وكيل أعمالى فى الرواية التى أقوم بكتابتها ساعتها ، بيد أن مكالمة الطالبة التى تقطع أستاذ فراين فى وسط جملة يكتبها هى واقعية وكاشفة للشخصية على السواء (أنه محصور فى ذاته ويتجاهل مسئولياته فى رعاية الطلبة والطالبات) .

ولقد منحت الواقعية شبه الوثائقية لأسلوب الرسائل الروائيين الأوائل سلطة لم يسبق لها مثيل على قرأئهم ، لا يضارعاها إلا الجذب الذى تقوم به بعض المسلسلات التليفزيونية الحالية للجمهور ، فبينما كان يجرى نشر الرواية باللغة الطول " كلاريسا " ، مجلدا وراء مجلد ، كان القراء كثيراً ما يضرعون إلى « ريتشاردسون » ألا يسمح لبطلته أن تموت ؛ كما أن الكثير من القراء الأوائل لرواية " بامبلا " اعتقدوا أن الرسائل التى تحويها حقيقية ، وأن ريتشاردسون لم يكن إلا منقحاً لها . ولن ينخدع قراء الروايات الأدبية المحدثون على هذا النحو بطبيعة الحال ؛ ولكن « فرين » قام بحيلة بارعة حين جعل المدرس الأكاديمى فى روايته يشكو من الطريق التى يقوم بها الروائيون بتحويل الواقع إلى قصص (" هذا هو ما يفعلون . هؤلاء الناس ، إنهم يوشون الأشياء ، يدخلون تحسينات على الواقع - إنهم يحكون أكاذيب ") فى رواية من النوع المقصود به أصلاً أن يجعل القصص تبدو مثل الواقع .

وجهة النظر

يجب ألا يفترض أن تقييب السيدة عن زيارة المدرسة لم يكن يعرض بأعمال أخرى ذات طابع مختلف - مثل دخولها دخول الظافرين وصمتها صمت المبهوتين ، كانت تبدو خلالها أنها تقوم بعملية مسح متعدد الأغراض لكل شيء في الحجرة ، من حالة السقف إلى حالة أطراف حذاء ابنتها ، وكانت أحياناً تظل جالسة ، وأحياناً أخرى تنتقل في أرجاء الحجرة ؛ وفي كلتا الحالتين ، كان مظهرها يتسم دائماً بالجدية والعملية ، ووجدت الكثير مما تشكو منه ، حتى أنها تركت انطباعاً بترقب الكثير مما ستفعله ، وتنجبت بالمشاريع حتى بيت كأنما تنثر الأنواء والوعود ، كانت زياراتها لخيمة فخامة جهاز العروس ، وتصرفاتها ، كما قالت مسز " وركس " ذات مرة ، جميلة جمال زوج من المستائير الجديدة ، بيد أنها كانت شخصية أمنت التطرف - فأحياناً لا تكاد تقول شيئاً لابنتها ، وأحياناً تضم هذه النبتة الفضة إلى صدرها إلى استبيان من فتحة الرداء شديدة الانحسار ، كما لاحظت مسز وركس أيضاً ، وكانت دائماً في عجلة شديدة من أمورها ، وكلها كانت فتحة صدر رداءها أكبر ، أمكن استنتاج أنها على موعد عاجل في مكن آخر . وكانت تأتي غالباً وحدها ، ولكنها كانت تلتقي أحياناً بصحبة سير كلود ؛ وفي الأيام الخوالي ، حين يظهران معاً ، لم يكن هناك أمتع من ملاحظة الطريقة التي تعيش بها السيدة الجليلة ، كما دعته مسز وركس ، مسحورة به . ولكن ، أليست هي حقاً مسحورة به ؟ ، كانت " ميزي " تردد دائماً هذا التساؤل بنبرة متفكرة وإن كانت أليفة بعد أن يكون سير كلود قد طار بأمها إلى الخارج في موجة من الضحك الصافي ، ولم تكن ، حتى في عهود السيدات اللواتي كن يملن إلى البهجة والعبور ، قد سمعت أمها تضحك بهذه الحرية التي تملئها الدعة الزوجية ؛ فحتى فتاة صغيرة مثلها بوسعها أن تدرك أن لها الحق كل الحق في هذا المزاج الرائق ، ومن ثم فقد أصطبغت أفكار هذه الفتاة بالتأملات السعيدة الذاتية المليئة بالآمال الطيب والمستقبل السعيد .

هنري جيمس : ما عرفته ميزي (١٨٩٧)

قد يمر أكثر من شخص ، وهذا يحدث غالباً ، بواقعية حقيقية واحدة ، فى الوقت نفسه ، وتستطيع الرواية أن تقدم منظورات مختلفة عن الواقعة نفسها ، وإن كان بتقديم منظور واحد فى المرة الواحدة ، وحتى لو اتبعت الرواية أسلوب سرد " العالم بكل شئ " ، ويقدم الحدث من عل ، فإن ذلك سوف يميز واحدة أو اثنتين فحسب من " وجهات النظر " المحتملة ، التى يمكن سرد القصة عن طريقها ، والتركيز على طريقة تأثير سرد الوقائع فى الشخصيات ، والموضوعية التامة ، والسرد المحايد تماماً يمكن أن يكون هدفاً يعتد به فى مجال الصحافة أو فى التدوين التاريخى ، ولكن من غير المرجح أن تجذب القصة الخيالية اهتمامنا إلا إذا عرفنا عن نتحدث .

ويمكن التسليم بأن اختيار وجهة أو وجهات النظر التى ستقدم القصة من خلالها هو أهم قرار مفرد يتعين على الروائى اتخاذه ، ذلك أنه يؤثر تأثيراً جوهرياً فى الطريقة التى سيستجيب لها القراء ، عاطفياً وأخلاقياً ، للشخصيات القصصية وللأعمال التى يقومون بها ، فقصة خيانة زوجية ، مثلاً ، أى خيانة زوجية ، ستؤثر علينا بطريقة مختلفة وفقاً لوجهة النظر التى يتم تقديمها منها : وجهة نظر الشخص الخائن ، أو الزوج المخدوع ، أو العشيق ، أو طرف رابع يرقب ما يحدث ، فرواية " مدام بوفارى " ستطبع رواية مختلفة تماماً عن الكتاب الذى نعرفه إذا سردت من وجهة نظر الزوج شارل بوفارى .

وكان « هنرى جيمس » أشبه ما يكون بالخبير فى التلاعب بوجهة النظر ، وفى روايته " ما عرفته ميسى " يقدم قصة عن خيانات زوجية متعددة - أو هى خيانات زوجية يضيف عليها ستار من الشرعية عن طريق الطلاق والزواج من جديد - تقتصر حكايتها على طفلة تتأثر بتلك الأحداث وإن كانت لا تدرك معناها إلى حد كبير ، ذلك أن والدى " ميسى " ينفصلان بالطلاق حين يقيم الأب علاقة مع مربية ابنته ، ثم يتزوجها بعد ذلك . وتتزوج أم ميسى ، " إدا " معجباً شاباً هو السير كلود ، وتجلب لميسى مربية أخرى هى مسز ويكس ، ولا يمر وقت طويل حتى يصبح زوج الأم وزوجة الأب عاشقين ، وتصبح ميسى عرضة لاستغلال هؤلاء الكبار الأنانيين معدومى الضمير فى شجاراتهم ، كما أنهم يجعلون منها واسطة لهم فى أحابيلهم الغرامية ، وفى الوقت الذى ينغمسون فيه فى مسراتهم الأنانية ، يلقون بها فى مدرسة موحشة مع " مسز ويكس " سليطة اللسان ، التى هى مفتونة بالسير كلود ، وليس لها من النضج غير عمرها المتقدم .

وترد القطعة المقتبسة فى أوائل الرواية ، وتعرض لوعود " إدا " الجوفاء ، إبان شهر عسلها مع زوجها الثانى ، بتحسين نوعية حياة ميزى ، وهى مسرودة من وجهة نظر " ميزى " - ولكن ليس بصوتها ولا بأسلوب يحاول أدنى محاولة تقليد كلام الأطفال ، وقد شرح جيمس الأسباب التى دعت إلى ذلك فى المقدمة التى كتبها لطبعة نيويورك من الرواية بقوله : " للأطفال بصائر أكثر بكثير من الوسائل المتاحة لهم للتعبير عنها : فرؤى هؤلاء الأطفال فى أى لحظة من اللحظات أكثر ثراء وإدراكهم أكثر قوة من الكلمات التى بوسعهم استخدامها أو التى تحت تصرفهم ، وعلى ذلك فإن رواية " ما عرفته ميزى " تقف على نقيض رواية " الحارس فى الحقول " لـ " سالنجر " ، وفى الأولى ، تبين وجهة نظر ساذجة عن أسلوب ناضج : راقٍ مركب دقيق .

وليس هناك من وصف لا يكون بوسع ميزى إدراكه ، وفهمه بطريقتها الطفولية الخاصة ، وتعرض أمها اقتراحات مثيرة نشطة لإعادة طلاء حجرة الدرس ووشراء ملابس جديدة لـ " ميزى " . وزيارات " إدا " مفاجئة وقصيرة ، وسلوكها متقلب ولا يمكن التنبؤ به ، وهى عادة ما ترتدى ملابس فخيمة ، وتكون فى طريقها لحضور موعد أو حفلة ، وهى تبدو شديدة الوله بزوجها الجديد ، ورائقة المزاج ، وتلاحظ " ميزى " كل هذه الأشياء بدقة ، ولكن على نحو برئ ، وهى لا تزال تثق فى أمها ، وتتطلع بأمل فى " المستقبل السعيد " . ومع ذلك ، فالقارئ لا يشعر بذلك الوهم ، لأن اللغة شديدة التائق التى عبرت عن هذه الملاحظات تحمل سخرية مدمرة للأم .

وأول جملة فى تلك الفقرة تتضمن معظم الصفات التى تضع أسلوبها فى الطرف المناقض للغة الأطفال ، فهى تبدأ بتركيب فعلى مبنى للمجهول (" يجب ألا يفترض ") ، ثم نفى مضاعف (" لم يكن يعوض ") ، وتفضل استخدام الأسماء المجردة ذات المقاطع المتعددة عن الكلمات المحددة أو العامية ، وتميل إلى العبارات المتناظرة (دخول الظافرين وصمت المبهورين و " من حالة السقف إلى حالة أطراف حذاء ابنتها ") ، وبناء الجملة لحالها هو ما يطلق عليه النحويون الجملة الاعتراضية - ويعنى آخر أنه يتعين عليك الانتظار إلى النهاية ، حاملا المعلومات المتراكمة فى ذهنك ، حتى تصل إلى العبارة الحاسمة التى تعطى المعنى الرئيسى (وهى أن اهتمام « ردا » الظاهر ما هو إلا تمثيل) ، وهذا ما يجعل من قراءة روايات « هنرى جيمس » تجربة مضنية وإن كانت مجزية : فإذا نعس القارئ فى وسط جملة ، فقد ضاع .

وهيام « هنرى جيمس » بالموازات والنقائض يبدو واضحاً فى هذه القطعة ومؤثراً بصفة خاصة . " وكانت أحياناً تظل جالسة ، وأحياناً أخرى تنتقل فى أرجاء الحجرة " ؛ " ووجدت الكثير مما تشكو منه ، حتى أنها تركت انطباعاً بترقب الكثير مما ستفعله " ؛ " كانت زيارتها فخيمة فخامة جهاز العروس ، وتصرفاتها ، كما قالت السيدة " ويكس " ذات مرة ، جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة " ، وهذه التركيبات بارعة التوازن تبرز التناقضات بين وعود « إدا » وسلوكها ، بين ادعاءاتها الكرم وأنانيتها فى واقع الأمر .

وأحدى العلامات الشائعة على كسل كاتب روائى أو افتقاره للخبرة هى عدم الاتساق فى تناول وجهة النظر ، فقصة ما ، ودعنا نقول إنها قصة شاب يسمى « جون » يترك منزله لأول مرة للذهاب إلى الجامعة ، ستكون ، كما ينظر إليها جون ، كما يلى - جون يجهز حقيبتة ، ويلقى نظرة « أخيرة » على حجرة نومه ، ويودع والديه - وفجأة فى جملتين ، يدس المؤلف شعور والدته جون عن ذلك الحدث ، لمجرد أنه قد بدا له أن ذلك يمثل معلومات مهمة لابد أن يضعها عند تلك النقطة ؛ وبعدها تستمر القصة من وجهة نظر « جون » . وليس هناك بطبيعة الحال قاعدة أو نظام يقضى بالآلا تنتقل رواية ما وجهة النظر كيفما شاء المؤلف ؛ بيد أنه إذا لم يتم ذلك الأمر وفقاً لشيء من خطة أو مبدأ جمالى ، فإن مشاركة القارئ ' إنتاج ' القارئ لمعنى النص ، سوف يصابان بالخلل . فنحن قد نتساءل ، عن وعى أو على نحو لا شعورى ، أنه ما دمنا قد عرفنا ما كانت والدته « جون » تفكر فيه عند حد معين من المشهد ، لماذا لا نعرف ما تفكر فيه فى أوقات أخرى ، فالأم التى كانت حتى تلك اللحظة مجرد موضوع لإدراك جون ، قد استحالت فجأة موضوعاً قائماً بذاته ، بيد أنه موضوع غير كامل التحقيق ، ونحن إذا عرفنا وجهة نظر الأم فلماذا لا نعرف وجهة نظر الأب كذلك ؟

والواقع أن قصر القصة على وجهة نظر واحدة تزيد من كثافتها وفورييتها ، أو هكذا كان « هنرى جيمس » يرى . ولكنه يستخدم ببراعة « مسز ويكس » للتعبير عن أحكام على إدا من وجهة نظر الكبار ، أحكام لم يكن بوسع « ميزى » أن تطلقها دون أن تنحرف عن منظورها ، وتقبل « ميزى » تشبيهه تصرفات « إدا » بأنها جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة كنوع من الإطراء ، بينما يفسره القارئ على أنه نقد لاذع ، وعلى النمط نفسه ، كانت ملاحظة مسز ويكس على فتحة صدر رداء « إدا » ناتجة عن

الغيرة والاستهجان الأخلاقي ؛ فى حين أن ميزى ، إذ لا ترى فى إظهار الصدر الأنثوى أى دلالة إيروسية ، لا يلفت نظرهما سوى النسبة بين فتحة الصدر والفترة التى تستغرقها الزيارة .

وحين تمضى الرواية قدماً ، وتنتقل ميزى من مرحلة الطفولة إلى المراهقة ، يحل محل براعتها إدراك أولى لما يقوم به الكبار الذين يحيطون بها ؛ بيد أن الفجوة ما بين اللغة ووجهة النظر لا تسد أبداً ، وتبقى مسألة ما عرفته « ميزى بلا حل حاسم . ولقد قال كيتس : " الجمال هو الحقيقة " . ويقول السيميائى الروسى العظيم " جورى لوتمان " : الجمال هو المعلومات " ، وهى صيغة تتفق أكثر مع الفكر الحديث ، ولم يكن « هنرى جيمس » ، وهو أول روائى حديث حقيقى فى اللغة الإنجليزية ، يعتقد أنه يمكن إرساء دعائم الحقيقة الأسمى عن التجربة الإنسانية ، ولكنه وضع تكتيكاً روائياً سد فيه كل الفجوات بمعدن المعلومات النفيس .

(٧)

الغز

" على مستر فيكرى الذهاب إلى صعيد البلاد هذا المساء نفسه لاستلام بعض اللخائر البحرية من مخطقات الحرب في قلعة بلومفوتتاين ، ولم تكن هناك أية تفاصيل عن أحد يصحب السيد فيكرى ، لقد جاء الأمر بصيغة المخاطب المفرد - كاتبة كتيبة " وحده " .

وصدر عن البحار صليير ثاقب .

وقال " بايكروفت " : " هذا ما أعتقد ، لقد ذهبت إلى الشاطئ معه ، وطلب منى أن اصطعبه إلى المحطة ، كان يتكلم ، بأسنانه بصوت عالٍ ، ولكنه هذا كان يبدو سعيداً .

" وقال لى : " قد تحب أن تعرف أن سيرك فيليب سيقدم عرضاً مساء غد في مدينة ورسستر ، وبهذا سوف أراها مرة أخرى ، لقد كنت صبوراً جداً معى .

" فقلت له : " اسمع يا فيكرى ، تلك الحكاية ، لقد بدأت أشعر بالملل منها ، فلتتركنى فى حالى ، فلا أريد أن أسمع أى مزيد منها ؛

" فقال : " حتى أنت ! ماذا هناك تشكو منه ؟ ليس عليك سوى النظر ، أما أنا ، فإنها حياتى ، وقال : " ولكن هذا لا يهم بالمرة لدى شيء واحد أقوله قبل أن أوبط . تذكر ، - وكنا قد وصلنا عند ذلك إلى بوابة حديقة الأميرال - ، تذكر أننى لست قاتلاً ، لأن زوجتى الشرعية قد ماتت وهى تضع حملها بعد خروجى بستة أسابيع . وأنا برئ من هذا على الأقل ؛

" فقلت : إذن لمى شيء فعلت لتصبح مسئولاً عنه ؟ ما هى بقية الحكاية ؟

" قال : البقية هى الصمت ؛ وشد على يدي موبعاً ثم انطلق " متكتكاً " نحو محطة " سيمينزتاون " .

فسألت : " وهل توقف كيما يزد مسز " باتهيرست " فى ورسستر " ؟ .

" هذا ما لا يعرفه أحد ، لقد قدم نفسه فى بلومفوتتاين ، وعمل على نقل الذخيرة إلى الشاحنات ، ثم اختفى . رحل - أو إذا شئت هرب من الخدمة - ولم يكن باقياً أمامه الحصول على معاش سوى ثمانية عشر شهراً ، وإذا كان ما ذكره من زوجته هو الحقيقة فلقد كان حراً آنذاك ، بماذا تخرج من كل هذا ؟ " .

رد يارد كبلنج : معز باتهيرست (١٩٠٤)

حين ناقشت قبل ذلك حادثة " المعلق " على شفا جرف هار فى رواية " توماس هاردى " " عينان زرقاوان " ، كشفت أن البطلة قد أنقذت البطل فى خاتمة المطاف ، ولكن لم أعط سوى لمحة عن الطريقة التى نجحت بها فى القيام بذلك . وهكذا قمت ، بالنسبة للقراء الذين لا يعرفون تلك الرواية ، بتحويل أثر من آثار التشويق (" ماذا سيحدث ؟ ") إلى أثر من آثار اللغز (" كيف فعلت ذلك ؟ ") ، ويكمن فى هذين السؤالين القوى الدافعة وراء الاهتمام الذى نبديه فى القصة ، ويعودان زمنياً إلى بدء حكاية القصص .

ولقد كان أحد المكونات الثابتة فى الرومانس التقليدية ، مثلاً ، هو اللغز المتعلق بأصول الشخصيات وأسرتها ، الذى كان يُحل دائماً لصالح البطل أو البطلة أو كليهما ؛ وهى حبكة استمرت فى أعماق القصة فى القرن التاسع عشر ، كما أنها لا تزال شائعة فى القصص الشعبى اليوم (وتنحو القصة الأدبية إلى استخدامها استخدام المحاكاة التهكمية ، كما فى رواية أنتونى بيرجيس " م / ف " ، أو روايتى " عالم صغير ") وقد استغل الروائيون الفيكتوريون مثل " تشارلز ديكنز " و " ويلكى كولنز " اللغز فيما يتصل بالجرائم وانتهاك القانون ، مما أدى إلى خلق نوع أدبى فرعى مستقل : الرواية البوليسية الكلاسيكية عند " آرثر كونان دويل " ومن تبعه .

وحين يتم فى النهاية حل اللغز ، فإن ذلك يعيد الطمأنينة إلى القراء ، إذ يؤكد انتصار العقل على الفطرة ، النظام على الفوضى ، سواء كان ذلك فى قصص " شرلوك هولمز " أو فى دراسة الحالات التى يقدمها " سيجموند فرويد " ، والتى تحمل شَبْهاً غريباً ومريباً بالقصص البوليسية ؛ هذا هو السبب فى أن اللغز هو أحد المكونات الدائمة فى القصص الجماهيرية مهما كان الشكل الذى تُقدم فيه - قصص نثرى أو أفلام أو مسلسلات تليفزيونية ، وعلى النقيض من ذلك ، فإن الروائيين الأدبيين المحدثين ، إذ لم يرضوا عن الحلول المنمقة والنهايات السعيدة ، قد نَحَوْا إلى تطعيم ألغازهم بهالة من الغموض ثم تركها بغير حل ، فنحن لا نكتشف على وجه اليقين ما عرفتة ديزى عن مغامرات أقاربها الكبار الجنسية ، أو ما إذا كان " كيرتز " ، الشخصية التى ابتدعها كونراد فى روايته " قلب الظلمات " ، هو بطل تراجيدى أم شيطان فى هيئة إنسان ، أو أى من النهايتين البديلتين لرواية جون فولز " عشيقَة الضابط الفرنسى " هى النهاية " الحقيقية " .

وقصة كبلنج " مسز باتهيرست " مثال شهير على مثل ذلك النص ، وهى مهمة بصفة خاصة لكونها من نتاج كاتب له جمهوره العريض من القراء ، ولابد وأن الكثيرين منهم قد شعروا بالحيرة والضيق من معمياتها المسهبة غير المحلولة ، وهى تظهر بنفس الطريقة أن مؤلفها كاتب يتميز بالحساسية الذاتية والبراعة الفنية والتجريب ، أكثر مما يعتقد الآخرون .

والقصة تحدث فى جنوب أفريقيا بعد قليل من نهاية حرب البوير ، وتتعلق بالاختفاء المفزع لبحار بريطانى يدعى " فيكرى " ، وكنيته " كليك " نسبة إلى صوت " التكتكة " الذى يصدر عن طاقم أسنانه غير المناسب لفكّه ، وتظهر الوقائع القليلة المعروفة عن الموضوع تدريجياً فى سياق حديث بين أربعة رجال يلتقون مصادفة فى محطة للسكك الحديدية بالقرب من شاطئ " كيب تاون " . وهم . " بايكروفت " زميل فيكرى فى السفينة ، ورقيب بحرى يدعى " بريتشارد " ، ومفتش قطارات يدعى هوبر ، وراو باسم " أنا " مجهول الهوية (وهو كبلنج نفسه ، ضمناً) يقوم بصياغة القصة بأن يصف ظروف لقائهم ويدلى بحديثهم ، ويصف بايكروفت كيف أصر فيكرى ، فى الأيام التى سبقت اختفائه مباشرة ، على اصطحابه بكثرة ملحّة لمشاهدة شريط سينمائى إخبارى ، وهو جزء من برنامج ترفيهى متنقل يحمل اسم : سيرك فيليس " ، لأن ذلك الشريط يتضمن ملحّة عابرة لامرأة تهبط من قطار فى محطة بادنجتون . وهذه المرأة هى أرملة اسمها مسز باتهيرست ، يعرفها أيضاً بايكروفت وبريتشارد بوصفها صاحبة مشرب ودود فى نيوزيلندا ، وكان فيكرى فيما يبدو قد أجرم فى حقها على نحو ما على الرغم من أن شخصيتها ، كما يشهد بريتشارد ، لاشية فيها) ، والوصف الممتاز الذى يورده بايكروفت (أى كبلنج) لتلك الشذرة السينمائية - وهى أول فيلم يراه فى حياته - هو من أول الشروح الأدبية للسينما ، ويوجز الطابع المراوغ للـب القصة : " ثم فتُحت الأبواب وخرج الركّاب وحمل الشيالون الحقائب - تماماً كما يحدث فى واقع الحياة ، ما عدا - ما عدا حين يأتى أحدهم ماشياً ويقترب منا نحن الذين نشاهده ، إذ إنه كان يخرج من فوره من الإطار . وتبرز مسز باتهيرست ببطء من وراء اثنين من الشيالين ، حاملة حقيبة يد صغيرة وتتلقت من جانب لآخر ، لا يمكن أن تخطئ العين مشيتها من بين ألف من النساء ، وهى تتقدم إلى الأمام ، وتنظر إلينا تلك النظرة المغمضة التى أشار إليها " بريتشارد " . وواصلت المشى قدماً حتى ذابت خارج الصورة - مثل - مثل ظل يقفز فوق شمعة ... "

وفيكري ، الذى يجزم بأن مسز باتهيرست " تبحث عنه " ، ينتابه الاضطراب من هذا المنظر المتكرر لدرجة تصيب رئيسه بالقلق ، فيرسله وحده إلى مهمة على البر ، فلا يعود منها أبداً ، وفى القطعة المقتبسة ، يصف بايكروفت آخر مرة رأى فيها فيكرى ، حين اصططحه إلى البر ، ويعرض لغز اختفائه .

ومن المستحيل تصوير أثر اللغز باقتباس واحد قصير ، لأنه يتغذى فى الواقع بتيار منتظم من الإشارات والدلائل والمعلومات المحيرة . وفى حالة رواية " مسز باتهيرست " ، هناك تعمية إضافية عن " ماهية " اللغز الرئيسى ، فالإطار القصصى للقاء الرجال الأربعة ، ومزاحهم ومناقشاتهم وذكرياتهم المليئة بالنوادر المطولة ، تحتل فيما يبدو حيزاً نصياً أكبر من قصة فيكرى ، أما القطعة المقتبسة ، حيث يجرى شرح لغز اختفائه فى صورة جلية ، والتي كان يجب أن تأتى قريبة من البدء لو كان الأمر يتعلق بأحد قصص " شرلوك هولمز " ، فهى ترد فى الواقع قريبة جداً من النهاية فى رواية " كيلنج " .

وكما أن " فيكرى " يذكر جريمة القتل كيما يعلن براعته منها فحسب ، فإن " كيلنج " يذكر الرواية البوليسية كيما يقصى نفسه عنها فحسب . ويمتلك " المفتش " هوبر (ويمكن أن يختلط اللقب بلقب رجل شرطة) فى جيب صديريته طاقماً من الأسنان الصناعية ، عُثر عليه فى إحدى جثتين اكتُشفتا محترقتين عقب حريق فى غابة أشجار فى صعيد البلاد ، ويبدو هذا دليلاً من أدلة الطب الشرعى على موت فيكرى . ويقول هوبر : " الأسنان الصناعية أشياء تبقى على الدوام ، ونحن نقرأ عنها فى جميع محاكمات جرائم القتل " . ولكن الراوى يذكر فى نهاية القصة أن " هوبر " قد " أخرج يده من جيب صديريته - فارغة " ، ورغم أن ذلك قد علل بأنه يرجع إلى لياقة " هوبر " ، فإن اليد الفارغة ترمز أيضاً إلى الإحباط الذى يشعر به القارئ نتيجة عدم معرفته لحل اللغز ، وحتى لو أننا قبلنا التحقق من هوية " فيكرى " ، وقصة النهاية التى لاقاها ، فإننا لا نعرف العمل الذى دفعه إلى هذه النهاية ، أو هوية الجثة الثانية التى وجدت إلى جواره (وقد ناقش الكثير من الأساتذة تلك الأسئلة ، وقدموا إجابات مبتكرة ، وأحياناً غريبة ، ودائماً غير قطعية ، لها) ذلك أن فيكرى ، مثله مثل مسز باتهيرست فى الشريط السينمائى الإخبارى ، قد ذاب من الصورة ، قفز خارجاً من إطار القصة ، ولا يمكن التوصل إلى الحقيقة النهائية بشأنه .

ولماذا يداعب كبلنج قراءه على هذا النحو ؟ أعتقد أن السبب هو أن رواية " مسز باتهيرست " هي في جوهرها ليست رواية ألغاز على الإطلاق ، بالمعنى المعروف عن هذه الروايات ، بل هي مأساة . فالاستشهاد الذي يقتبسه فيكرى من مسرحية " هملت " وكان آخر ما تنطق به شفاته في القصة (" والبقية هي الصمت ") ، وصدي مسرحية الدكتور فاوست لكريستوفر مارلو (" لأن هذه هي جهنم وأنا لست خارجها ") في عبارته التي وردت من قبل " أما أنا ، فإنها حياتي " ، هما مثالان من بين إشارات عديدة للمأساة الخالصة في القصة ، ويقوم " كبلنج " هنا ، كما في غيرها من المواضع ، ببيان أن الناس البسطاء ، الذين لا يحسنون الكلام المنمق ويلبسون طاقم أسنان لا يلائم فكهم ، يمرون هم أيضاً بانفعالات حادة وعواطف عنيفة وشعور بالإثم يُقعد المرء عن التصرف ، وأن أعظم لغز على الإطلاق هو الطبيعة الإنسانية .

(٨)

الأسماء

وفتاة لم يتم تقديمها لك بعد ، تخرج الآن من ظلال ممز الكتيبة الجانبى حيث كانت تكمن ، كى تنضم للآخرين عند حاجز الهيكل ، فلنسمها فيوليت ، لا ، بل فيرونىكا ، بل فيوليت ، إذ إنه اسم غير شائع بين الفتيات الكاثوليكيات من أهل أيرلندى ، اللواتى عادة ما يُسمين على اسم القديسين وشخصيات الأساطير الكلتية . إنى أحب ما يثيره اسم فيوليت - شخصية حساسة ، متقبضة الصدر ، متواضعة ، فتاة ضئيلة سوداء الشعر ، ذات وجه شاحب جميل عات فيه النمى فساداً ، وأظافرها منقرضة حتى يبين اللحم منها مغطى بالنيكوتين ، وترندى مغطىاً مخملياً حسن التفصيل وإن كان قديماً ملطخاً على نحو محزن ؛ فتاة ، وقد تكون قد حدثت من كل هذه الأدلة ، مثقلة بالمشاكل والذنوب والوساوس .

ديفيد لوج : ما هي إمكانيات ؟ (١٩٨٠)

وهنا ، فلنتروك الآن - مؤقتاً - "فيك ويلكوكس" ونعود وراء فى الزمن ساعة أو ساعتين وعدة كيلو مترات فى المكان ، كيما نقابل شخصية مختلفة تماماً ، شخصية - وهذا شىء محرج بالنسبة لى - لا تؤمن هى نفسها بمفهوم الشخصية ، وبمعنى آخر (وذلك عبارة من عباراتها المفضلة) كانت "روين بنروز" ، مدرسة الألب الإنجليزى الملائقة فى جامعة "ريميدج" تؤمن أن "الشخصية" هى أسطورة بورجوازية ، وهم خلقته الرأسمالية كى تعمل على ترسيخ عقيدتها .

ديفيد لودج : عمل طيب (١٩٨٨)

قال : "ولى تلك الحالة ، يسعدنى أن أجيبك إلى طلبك . اسمى كوين" .

فقال ستيلمان متأملاً وهو يهز رأسه : "آه كوين" .

- نعم ، كوين ، كاف واو يا نون" .

- فاهم ، فاهم . كوين . همم . نعم . لطيف جداً . كوين . كلمة رنانة . على وزن
رهين ، أليس كذلك ؟

- هذا صحيح ، رهين .

- ومهين أيضاً ، إذا لم أكن مخطئاً .

- إنك لست مخطئاً .

- أيضاً سجين ، أليس كذلك ؟

- بالضبط .

- همم . لطيف جداً . إنى أرى احتمالات كثيرة لهذه الكلمة ، كوين هذه ، الكوانين
... الكوينات . الكينا ، مثلاً . والكائنات . والكائن . همم . على وزن سمين . سمك
من وزين . همم . لطيف جداً . ومكين . وقطين . ومتين . ويطين . وشيرين . وثعابين .
وياسمين . بل إنها على وزن جبين . مم . ومع كلمة الجن ، إذا نطقها نطقاً صحيحاً . همم
نعم ، لطيف جداً ، إنى أحب اسمك حباً شديداً يا مستر كوين ، إنه ينطلق إلى جهات
صغيرة كثيرة فى الوقت نفسه .

- هذا صحيح . لقد لاحظت ذلك بنفسى كثيراً .

بول أوستير : مدينة من زجاج (١٩٨٥)

إن أحد الأسس الجوهرية للبنىوية هو "تعسفية الدلالة" ، أى فكرة عدم وجود رابطة وجودية ضرورية بين الكلمة وما تدل عليه ، ليس صحيحاً ما قاله أحدهم "صدّق من أسمائهم خنازير" ، بل هى الصدفة اللغوية ، فهناك كلمات أخرى تشير إلى الموضوع نفسه فى لغات أخرى . وقد ذكر شكسبير ، سابقاً بذلك فرديناند دى سوسير بثلاثة قرون "ستتضوع الوردة بالعبير حتى لو أطلقوا عليها أى اسم آخر" .

وللأسماء العَلَمَ موقعاً غريباً ومشوقاً فى ذلك الشأن ، فأبأونا يطلقون علينا أسماء ذات مغزى دلالى ، أسماء ذات ارتباط سار أو مفعم بالأمال بالنسبة لهم ، قد نحققها أو لا نحققها ، ونحن لا نتوقع أن يعمل جارنا الأستاذ الراعى بالرعى ، ولا نربط بين اسمه وبين تلك المهنة ، بيد أنه إذا كان شخصيةً فى إحدى الروايات ، فلا بد أن يطوف بأذهاننا حين نقرأ اسمه ارتباطات رعوية وربما إنجيلية ، ويتمثل أحد أكبر ألغاز التاريخ الأدبى فى المعنى الذى عناه بالضبط الفائق الاحترام "هنرى جيمس" حين دعى إحدى شخصياته باسم "فانى آسينغام" [وكلا الاسمين ، بالإنجليزية ، يحمل دلالات حسية] .

وفى الرواية ، لا تكون الأسماء بلا دلالة ، فهى دائماً تعنى شيئاً ما حتى لو كان المعنى السطحى العادى ، والكتّاب الكوميديون والساخرون والإرشاديون بوسعهم أن يكونوا على درجة عالية من الابتكار ، أو اللجوء إلى الأليجورية الواضحة ، فى الأسماء (ثواكام ، بمبليتشوك ، الحاج) . ويفضل الكتّاب الواقعيون الأسماء العادية ذات الدلالات المناسبة (إيماً وودهاوس ، آدم بيد) ، وتسمية الشخصيات هى دائماً جزء مهم من عملية خلقها ، وينطوى على اعتبارات جمّة ، وتردد ، وهو ما أستطيع أن أصوره بعناية من واقع تجربتى الخاصة .

والسؤال فى عنوان "ما هى إمكانياتك ؟" ينطبق على كل من تقويض العقيدة الدينية التقليدية بواسطة اللاهوت الراديكالى وتقويض التقاليد الأدبية بواسطة أداة "تحطيم الإطار" ، التى أشرت إليها سابقاً فيما يتصل بصوت المؤلف المتطفل (انظر الفصل ٢) ، فقيام المؤلف بتغيير رأيه صراحة بشأن اسم شخصية من الشخصيات فى وسط النص ، هو اعتراف صريح بصفة خاصة بأن القصة كلها "موضوعة" ، وهو شئ يعرفه القراء وإن كانوا يكظمونه ، كما يكظم المتدينون شكوكهم ، كما أنه لم تجر عادة الروائيين أن يشرحوا مدلولات الأسماء التى يخلعونها على شخصياتهم : فمن المفترض أن تصل هذه الإلماحات إلى وعى القارئ لا شعورياً .

ولقد يسرّ اختراع الكمبيوتر عملية تغيير اسم شخصية من الشخصيات بعد المضي شوطاً بعيداً في الكتابة ، عن طريق لمس عدة أزرار ؛ ولكنني أشعر بمقاومة شديدة للقيام بذلك اللهم إلا بالنسبة للشخصيات الثانوية للغاية في قصصى ، وقد يتردد المؤلف ويتعذب عند اختياره اسماً من الأسماء ، ولكن حين تتم عملية الاختيار ، يصبح الاسم جزءاً لا يتجزأ من الشخصية ، وأى تردد من جانب المؤلف بالنسبة لذلك يبدو كما لو أنه يرمى بالعمل كله إلى الهاوية ، كما يقول أتباع التفكيكية ، ولقد أحسست بكل ذلك فى عملية كتابتى لرواية "عمل طيب" .

وهذه الرواية تتعلق بالعلاقة بين مدير إحدى الشركات الهندسية ودارسة شابة تضطر إلى الحياة "فى ظله" ، وعلى الرغم من أن الرواية تحتوى بعض الجوانب المحطمة للإطار ، كما تصور القطعة المقتبسة ، فهى بصفة عامة رواية أكثر واقعية مباشرة من رواية "ما هى مدى إمكانياتك ؟" ، وعند اختياري لأسماء شخصياتها ، كنت أبحث عن أسماء تبدو "طبيعية" لدرجة تكفى لتغطية دلالتهم الرمزية ، ولقد أسميتُ الرجل "فيك ويلكوكس" كيما أوحى ، من تحت عادية الاسم وإنجليزيتة ، برجولية تقترب من العدوانية (بالارتباط بما يوحى به الاسم بالإنجليزية) ، وسرعان ما انتهيت إلى اسم بنروز كاسم العائلة للبطل لدلولاته المتناقضة مع اسم البطل ، بما فيه من إحياءات أدبية وجمالية (بن = قلم ؛ روز = وردة) ، بيد أنني ترددت بعض الوقت عند اختياري لاسمها الأول ، متذبذباً بين راشيل ورييكا وروبرت ؛ وأنا أذكر أن هذا التردد قد عطلنى عن المضي قدماً فى الفصل الثانى ، لأنه لم يكن بإمكانى أن أسكن فى تلك الشخصية إلى أن استقر على اسم لها ، وفى النهاية ، اكتشفت فى أحد قواميس الأسماء أن اسم روبين يُستخدم أحياناً ككنية لاسم روبرتا ، فقد بدا اختيار اسم يطلق على الذكر والأنثى أنسب كثيراً لبطلتى قوية الشخصية التى تؤمن بحقوق النساء ، وأوحى هذا على الفور بتغيير جديد فى الحبكة . ذلك أن ويلكوكس كان يتوقع أن يكون روبين الذى سيزوره فى مصنعه رجلاً وليس فتاة .

وحين بلغتُ منتصف الرواية تقريباً ، أدركتُ أنني قد اخترت لـ " فيك " ، ربما عن طريق المسار العقلى نفسه الذى اتخذته إ . م . فورستر ، نفس اسم العائلة للبطل الرئيسى لروايته " هواردز إند " ، هنرى ويلكوكس - رجل أعمال آخر يقع فى غرام امرأة مثقفة ، وبدلاً من أن أُغَيَّر اسم بطلتى ، أدرجتُ رواية "هواردز إند" على صعيد

التناص فى روايتى ، مؤكداً على نقاط التوازى بين الكتابين - عن طرق أشياء منها ، مثلاً ، الكتابة المُسطَّرة على قميص ماريون ، تلميذ . روبين ، وهى : لابد من الربط بين الأشياء " (وهى العبارة الاستشهادية الواردة فى صدر رواية فورستر) ، ولماذا اسم ماريون ؟ ربما لأنها " صبية " يتوق روبين (قارن روبين هود) إلى الدفاع عن براعتها وعفتها ، أو ربما لأن جورج إليوت (وهى ترد كثيراً فى الكتب التى تقوم روبين بتدريسها) كانت تُدعى فى شبابها " ماريان إيفانز " وأقول " ربما " لأن المؤلفين لا يعون دائماً الدوافع الكامنة وراء هذه الأشياء .

أما القطعة المقتبسة من رواية بول أوستير " مدينة من زجاج " ، وهى واحدة من ثلاث روايات قصيرة رائعة تشكل " ثلاثية نيويورك " ، فهى تدفع المغزى الدلالى للأسماء فى النصوص الأدبية إلى حدود اللامعقول ، وتعمل تلك القصص الثلاث على خضر إكليشيهات القصة البوليسية وقوالبها النمطية لعملية من التشكيك ما بعد الحدائى ، عن الهوية والسببية والمعنى . وكوين نفسه يكتب قصصاً بوليسية تحت اسم " وليام ويلسون " ، وهو نفس اسم بطل قصة " إدجار ألان بو " الشهيرة عن رجل يبحث عن قرينه (انظر الفصل ٤٧) . وحين يخلطون بين " كوين " وبين " بول أوستير " من وكالة أوستير للبوليس السرى " ، يندفع كوين إلى انتحال تلك الشخصية ، ويراقب أستاذاً سابقاً يُدعى ستلمان خرج حديثاً من السجن وكان يخافه عميل كوين ، المعروف باسم ويلسون ، المعروف باسم أوستير ، وقد كتب ستلمان كتاباً خلص فيه إلى أن تعسفية الدلالة هى من نتائج الخطيئة الأولى :

كانت إحدى مهام آدم فى الجنة خلق اللغة ، وإعطاء كل خلق وشىء اسمه ، وفى تلك الحالة من حالات البراءة ، كان لسانه ينطلق مباشرة إلى قلب العالم ، ولم تكن كلماته مجرد لواحق بالأشياء التى يراها ، وإنما كانت تكشف جوهرها وتبعثها إلى الحياة ، وكان الشىء واسمه مرادفين أحدهما للآخر ، وبعد السقوط ، تغير الحال . فقد انفصلت الأسماء عن مسمياتها ، وتحولت الكلمات إلى مجموعة من العلامات التعسفية ؛ وانفصلت اللغة عن الخالق ، ولذلك فإن قصة الجنة لا تسجل سقوط الإنسان وحسب ، بل سقوط اللغة كذلك .

ويعتمد ستلمان ، كأئما للبرهنة على نظريته ، إلى تفكيك اسم كوين حين يلتقيان فى نهاية الأمر ، عن طريق دفقة من الارتباط الحر غريب الأطوار ، وليس هناك حدود للارتباطات التى يثيرها اسم كوين ، ولذلك فإنه يصبح بلا معنى للقارئ بوصفه مفتاحاً تفسيرياً .

وفى القصة الثانية " أشباح " ، تحمل كل الشخصيات أسماء ألوان .

فى البداية ، كان الأزرق . وبعد ذلك الأبيض ، وبعدها الأسود ، وقبل البداية ، البنى ، وقد وضعه البنى على المسار الصحيح ، وعلمه أسرار الصنعة ، وحين بلغ البنى من الكبر عتياً ، حل الأزرق محله ، هذه كانت البداية ... تبدو القضية بسيطة للغاية ، فالأبيض يريد من الأزرق أن يتتبع رجلاً يدعى الأسود وألا يدعه يغيب عن ناظريه لأطول وقت ممكن .

ويقوم أوستير مرة أخرى ، عن طريق هذا النظام التعسفى للتسمية ، بتأكيد تعسفية اللغة ، ويدخلها (التعسفية) حيث لا تنتمى عادة (الأسماء القصصية) ، وفى القصة الثالثة ، " الغرفة المغلقة " ، يعترف الراوى كيف وضع ريدوداً مزورة على الإحصاء الذى تقوم به الحكومة ، محاكياً نشاط الروائى محاكاة ساخرة :

وأكثر شيء هو لذة اختراع الأسماء ، وكان يتعين على أحياناً أن أكبح جماح رغبتى فى وضع الغريب من الأسماء - الكوميديّة الصارخة ، والكناية ، والكلمات البذيئة - ولكنى كنت قانعاً فى معظم الأوقات باللعب فى حدود الواقعية .

وعدم إمكانية الرابط بين الدال والمدلول فى القصص الثلاث ، واستحالة استعادة حالة البراءة التى كانت موجودة قبل السقوط ، حين كان الشيء واسمه واحداً ، يتمثلان على مستوى الحبكة فى صورة عبثية عمل المخبر السرى ، فكل قصة تنتهى بموت المخبر أو يأسه ، بعد أن يواجه بلغز يستعصى على الحل ، ويضل طريقه فى متاهة من الأسماء .

(٩)

تبار الوعى

قالت " مسز دالواى " إنها ستشتري الزهور بنفسها ، لأن لوسى لديها ما يكفيا من أعمال ، سيتعين خلع الأبواب من مفصلاتها ؛ رجال شركة " ريتلمير " سيحضرون . والآن جال فى ذهن " كلاريسا دالواى " من صباح مشرق كانه قد خلق للأطفال على الشاطئ .

يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! لأن هذا هو ما بدا لها دائماً حين قامت فى « بورتون » بفتح نافذة الشرفة على مصرعيها واندفعت إلى الهواء الطلق ، محببة صبراً خافتاً من المفصلات يمكنها سماعه الآن ، كم كان الهواء فى الصباح الباكر منعشاً ، كم كان هادئاً ، أكثر هدوءاً مما هو عليه الآن بالطبع؛ مثل رفيف الأمواج ؛ مثل قبلة الأمواج صافياً ومنعشاً ، وإن كان فى نفس الوقت (بالنسبة لفتاة فى الثامنة عشرة هو عمرها فى ذلك الوقت) جليلاً ؛ وهى تقف أمام النافذة المفتوحة ، وتشعر أن شيئاً مروعاً على وشك أن يقع ؛ تنظر إلى الزهور ، والأشجار ، والدخان ينحرف عنها والغريان ترتفع وتهبط تنف وتطلع حتى تنف بها بيتر وواش « تحملين وسط الخضروات ؟ » - « إكان هذا ما قال ؟ أو « إنى أفضل صحبة الناس على صحبة القرنبيط » - « إكان هذا ما قال ؟ لا بد أنه قال تلك العبارة عند الإفطار ذات صباح حين خرجت إلى الشرفة - بيتر وواش . سيعود من الهند يوماً ما ، فى يونيو أو يوليو ، نسيت أى شهر منهما ، ذلك أن خطابات كانت مثيرة للملل يذكر المرء أقواله ؛ عيناه ، مطواته ، ابتسامته ، تكشيوته ؛ وحين تختلفى ملايين الأشياء من الذاكرة - يالفربة - تلفز عبارات مثل هذه عن الكرب .

فرجينيا وولف : مسز دالواى (١٩٢٥)

« تيار الوعي » عبارة صكها « ويليام جيمس » ، عالم النفس شقيق الروائي « هنرى جيمس » ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس فى العقل البشرى ، ثم استعارها بعد ذلك نقاد الأدب لوصف نوع معين من القصص الحديث حاول تقليد هذه العملية ، قام به كُتَّاب منهم جيمس جويس ودوروثى ريتشاردسون وفيرجينيا وولف .

وقد اتصفت الرواية بطبيعة الحال بطريقتها الداخلية فى عرض التجربة ، ويمكن لعبارة « أنا أفكر إذن فأنا موجود » أن تكون شعاراً لها على الرغم من أن تفكير الروائي لا يشمل منطق العقل فحسب بل يتعداه إلى انفعالاته وأحاسيسه وذكرياته وخيالاته ، ولذلك فإن من قدموا قصة حياتهم فى روايات « دانييل ديفو » وحرروا خطابتهم فى روايات صمويل ريتشاردسون - حين كانت الرواية فى فجرها بوصفها شكلاً أدبياً - كانت قد تسلطت عليهم فكرة الفوص فى أغوار النفس ، وقد جمعت رواية القرن التاسع عشر الكلاسيكية - من « جين أوستن » إلى « جورج إليوت » - بين تصوير شخصياتها بوصفهم كائنات اجتماعية وتحليل دقيق ومرهف لحياتهم الداخلية ، الأخلاقية منها والعاطفية . بيد أنه مع مطلع القرن العشرين (وبوسعك أن ترى هذا عند هنرى جيمس) ، زاد البحث عن الواقعية فى الوعي الذاتى الخاص للنفوس المفردة ، العاجزة عن توصيل جماع تجربتها للآخرين ولقد قيل إن رواية تيار الوعي هى التعبير الأدبى للأحادية الفردية ، وهى العقيدة الفلسفية القائلة بأنه ما من شىء حقيقى مقطوع به سوى وجود الفرد الذاتى ؛ ولكن بوسعنا على المنوال نفسه أن ندفع بأنها تقدم لنا بعض التخفف من تلك الفرضية المثبطة حين تقدم لنا مدخلاً إبداعياً للحيات الداخلية لأشخاص آخرين ، حتى ولو كان هؤلاء الأشخاص من نسج الخيال .

ولا شك أن هذا النوع من الرواية ينحو إلى توليد التعاطف مع الشخصيات التى تعرض داخلات نفسها للأنظار ، مهما بدت أفكارهم أحياناً جوفاء أو أنانية أو دنيئة ، وبعبارة أخرى ، إن الانغمار المستمر فى ذهن شخصية غير جذابة بالمرّة هو أمر لا يحتمله لا المؤلف ولا القارئ ، ورواية مسز داوولى حالة مثيرة للاهتمام بوجه خاص فى هذا السياق ، لأن بطلتها قد ظهرت أيضاً كشخصية ثانوية فى أول رواية كتبتها فرجينيا وولف وعنوانها « الرحلة إلى الخارج » (١٩١٥) وفيها تستخدم الكاتبة سرداً تقليدياً بلسان المؤلف كيما تعطى صورة غاية فى السخرية والتحيز « كلاريسا دالواى »

وزوجها بوصفها من أعضاء الطبقة العليا البريطانية المتعاليين والرجعيين . فهاك مثلاً ، مسز دالواى فى صورتها الأولى تعد نفسها للتعرف على أستاذ يدعى أمبروز وزوجته :
وجاهدت « مسز دالواى » ورأسها مائل قليلاً لتتذكر أمبروز / هل هذا لقبه ؟ ولكنها فشلت كان ما سمعته قد أقلقها بعض الشيء : كانت تعرف أن الأساتذة يتزوجون أى فتاة / فتيات قد التقوا بهن فى الضيعات أثناء حفلات المطالعة ، أو نسوة صغيرات من سكان الضواحي يقلن بلهجة خشنة : " أعرف طبعاً أنك تريد زوجى وليس أنا " . ولكن هيلين جاءت فى تلك اللحظة وارتاحت « مسز دالواى » أن رأتها ، وأنها كانت ، رغم بعض الغرابة فى مظهرها ، لا تفتقر إلى الهندام ، وحسنة التصرفات ، وفى صوتها شىء من التحفظ ، وهذا كله علامة على أنها سيدة بمعنى الكلمة .

فنحن نرى ما تفكر فيه مسز دالواى ، بيد أن الأسلوب الذى ينقل أفكارها يضعها موضع التهمك ، ويصدر حكماً صامتاً عليها ، وهناك دلائل على أن فيرجينيا وولف ، حين بدأت تكتب مرة أخرى عن هذه الشخصية ، كان غرضها من وراء ذلك فى أول الأمر نقل الصيغة نفسها شبه التهمكية ؛ ولكنها كانت قد التزمت فى ذلك الوقت برواية تيار الوعى ، وقادتها هذه الصيغة لزماً إلى تصوير مسز دالواى فى صورة أكثر تعاطفاً بكثير .

وهناك طريقتان فنيّتان ثابتتان لتقديم الوعى فى القصص النثرى ، أولاهما المونولوج الداخلى ، وفيه يصبح الموضوع النحوى للخطاب هو " أنا " ، أما نحن فنسترق السمع على الشخصية وهى تنطق بأفكارها حين ترد هذه الأفكار على ذهنها . ولسوف أبحث تلك المسألة فى الفصل التالى . أما الطريقة الثانية ، التى تُسمى الأسلوب الحر غير المباشر ، فهى ترجع على الأقل إلى أيام « جين أوستن » ، ولكن الروائيين المحدثين أمثال وولف استخدموها ببراعة متزايدة وعلى نطاق يتزايد اتساعاً . وهذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث يُسرد (فى صيغة الغائب وفى الزمن الماضى) ولكنها تلتزم بالكلمات التى تناسب كل شخصية ، وتحذف عبارات تقليدية مثل " جال فى فكرها " أو " تساطت " أو " سألت نفسها " وغيرها من العبارات التى يتطلبها أسلوب سردي أكثر مراعاة للأصول ، وهذا يخلع على النص وهم الاقتراب اقتراباً أكثر حميمية من ذهن الشخصية ، ولكن دون حذف المؤلف فى الخطاب حذفاً كاملاً .

وعبارة " قالت مسز دالواى إنها ستشتري الزهور بنفسها " هى أول جملة فى الرواية : بيان مؤلف يسرد ، بيد أنه بيان غير شخصانى ومبهم ، فهو لا يشرح من هى مسز دالواى أو لماذا هى فى حاجة إلى الزهور ، وهذا الزج المفاجئ للقارئ فى وسط حياة قائمة (فنحن نضع تدريجياً القطع المتناثرة هنا وهناك لمعرفة سيرة حياة البطلة عن طريق الاستنتاج) يتميز بتقديم الوعى بوصفه " تياراً " . أما الجملة التالية " لأن لوسى لديها ما يكفيها من أعمال " فهى تنقل بؤرة القصة إلى ذهن البطلة باستعمال الأسلوب الحر غير المباشر ، بحذف علامة من علامات تدخل المؤلف المتطفل مثل عبارة " خطر على بال مسز دالواى " . أما الإشارة إلى الخادمة باسمها الأول دون كلفة ، كما لابد أن تفعل مسز دالواى ، بدلا من ذكر وظيفتها ، واستخدام تعبير دارج عرضى مثل " لديها ما يكفيها " ، فإن ذلك يعود إلى الأسلوب الذى تتبعه مسز دالواى عادةً فى كلامها ، والجملة الثالثة تنتمى إلى الشكل نفسه ، أما الرابعة فهى تعود قليلا إلى طريقة سرد المؤلف كيما تخبرنا بالاسم الكامل للبطلة ، وبسرورها من الصباح الصيفى الجميل " والآن ، جال فى ذهن كلاريسا دالواى ، ياله من صباح ، مشرق كأنه قد خلق للأطفال على الشاطئ " . والصيحتان التاليتان : " يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! " يبدوان فى الظاهر مونولوجاً داخلياً ، بيد أنهما ليستا استجابة البطلة وقد نضجت فى السن لذلك الصباح فى وسنستمر حيث خرجت لشراء الزهور ، إنها تتذكر نفسها فى سن الثامنة عشرة وهى تتذكر نفسها حينما كانت طفلة . أو ، بمعنى آخر ، فإن صورة " مشرق كأنه قد خلق للأطفال على الشاطئ " التى أثارها صباح وسنستمر ، تعيد إلى ذاكرتها كيف أن استعارات مماثلة ، عن الأطفال الذين يلهون فى البحر ، سوف ترد على الذهن حينما " اندفعت " فى الهواء المنعش الهادئ للصباح الصيفى " مثل رفيف الأمواج ؛ مثل قبلة الأمواج " ، فى بورتون (وهو على ما نظن بيت فى الريف) ، حيث تقابل شخصاً يدعى بيتر وولش (وهى أول بادرة تنبئ بتكوين قصة) . ويختلط الحقيقى بالمجازى ، والحاضر بالماضى على نحو لا فكاك منه ، ويؤثر الواحد منهما فى الآخر فى العبارات الطويلة الملتوية ، وكل فكرة أو ذكرى تبعث أخرى ورائها ، وعلى مستوى الواقع ، لا تستطيع كلاريسا دالواى أن تثق فى ذاكرتها : " تحلمين وسط الخضروات ؟ " ، " أكان هذا ما قال ؟ أو " أنى أفضل صحبة الناس على صحبة القرنبيط ، " - أكان هذا ما قال ؟ " .

وقد تكون العبارات ملتوية حقاً ، بيد أنها - باستثناء رخصة الأسلوب الحر غير المباشر - حسنة التكوين وذات إيقاع جميل . فلقد سربت فرجينيا وولف بعضاً من بلاغتها الغنائية في تيار وعى « مسز دالواى » دون أن يكون ذلك واضحاً ، قم بتحويل العبارات التالية إلى ضمير المتحدث تجد أنها قد أصبحت مفرقة في الصفة الأدبية وستعتبر تفريراً على الورق للأفكار العابرة لإحدى الشخصيات ، ستصبح بالفعل " كتابة " حقة ، فى أسلوب منمق نوعاً ما ، عن ذكريات بصورة السيرة الذاتية :

يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! لأن هذا هو ما بدا لها دائماً حين قامت فى " بورتون " بفتح نافذة الشرفة على مصراعيها واندفعت إلى الهواء الطلق ، محدثة صريراً خافتاً من المفصلات يمكنها سماعه الآن ، كم كان الهواء فى الصباح الباكر منعشاً ، كما الأمواج مثل قبلة الموجة صافياً ومنعشاً ، وإن كان فى الوقت نفسه (بالنسبة لفتاة فى الثامنة عشرة وهو عمرها فى ذلك الوقت) جليلاً ؛ وهى تقف أمام النافذة المفتوحة ، وتشعر أن شيئاً مروعاً على وشك أن يقع .

وأنا أعتقد أن المونولوج الداخلى فى رواية « فرجينيا وولف » اللاحقة " الأمواج " يعانى من هذه الصنعة الزائفة ، ولقد قام « جيمس جويس » بتقديم عرض أكثر تنوعاً لتلك الطريقة فى تصوير تيار الوعى .

المونولوج الداخلي

تحسس عند عتبة الباب جيبه الخلفي بحثاً عن مفتاح الباب الرئيسي ، ليس هناك في البنطلون الذي خلعت ، لايد أن أجده . معى حبة البطاطس . الدولاب يصدر صريراً لا حاجة بي لإيقاظها ، وتقلب في نومها تلك المرة ، وجذب باب الردهة وراءه بهدوء شديد أكثر ، إلى أن مست سقاطته الأرض . غطاء رخو . يبدو مقللاً . حسناً ، إلى أن أعود على كل حال .

وعبر الطريق إلى الناحية المشمسة ، متفانياً الحجارة المتكسرة أمام رقم ٧٥ وكانت الشمس تقترب من برج كنيسة جورج . اعتقد أنه سيكون يوماً دافئاً خاصة في هذه الملابس السوداء أشعر أكثر بالدفء ، التوصيلات السوداء تعكس (أو هي تكسر ؟) الحرارة ولكن ليس بمقدورى أن أذهب في تلك البدلة الخفيفة فما أنا ذاهب إلى نزهة وكثيراً ما أطبق جفناه في هدوء بينما كان يسير في الدفء السعيد .

هبطنا الدرجات من جهة « ليهي » بحذر « فراوين زيمر » ثم إلى الشاطئ المنحدر ، وأقدامهن العريضة تقوس في الرمل الملىء بالقرين مثلى ومثل « ألجي » تتجهان إلى أمنا العظيمة وأرجعت رقم واحد حقبة الولادة بتناقل بينما أخذت مظلة الأخرى تحفر في الرمل ، تخرجان لنهار اليوم من حيثهما « ليبيرتيز » السيدة « فلورانس ماكابي » أرملة المرحوم « بات ماكابي » المأسوف عليه ، من شارع برايد إحدى شقيقاتها جذبتني باكياً إلى الحياة خلق من لا شيء ماذا في حقيبتها ؟ جنين مجهض بقطر حيلة السرى وراء منثر في صوفة حمراء ، حبال الجميع مربوطة بعضها إلى بعض حبل مضفر لكل بني البشر هذا هو السبب في أن الكهنة الصوفيين ، هل ستكون مثل الآلهة ؟ تحقق في سرتك . ألو . كينش على الخط أعطنى عد نفيل ، ألف ألف ، صفر ، صفر ، واحد .

نعم لأنه لم يفعل شيئاً مماثلاً من قبل أن يطلب أن أحضر له إقطاره في السرير وبه بيضتان منذ فندق " سيتي أرمز " حين كان يتظاهر بأنه مريض ويلزم الفراش بصوته الناتج يضرب ضربيته كي يحظى باهتمام تلك العجوز « معمر ريووردان » التي كان يظن أنها ستلكرنا في وصيتها وهي لم تترك لنا مليحاً واحداً وإنما أنفقت أموالها

فى إقامة القداس لنفسها وعلى روحها ، أبخل شخصية على الإطلاق كانت
حقيقة تخاف أن تدفع شلنا لمشروباتها الروحية وتحكى لى على كل أمراضها ، ثثرة
طويلة عن السياسة والزلازل ونهاية العالم ، فلنتمتع بحياتنا أولاً ، كان الله فى عون
العالم إذا كانت كل النسوة مثلها تهاجم المايوهات وفتحات الفساتين العريضة طبعاً
لا أحد يريد أن ترتدى تلك الملابس أعتقد أنها متدنية لأنه ما من رجل يمكن أن
ينظر إليها مرتين .

جيمس جويس : عوليس (١٩٢٢)

إن عنوان رواية جويس "عوليس" هو الدليل الوحيد الثابت فى النص بأكمله على أن حكايتها عن يوم عادى تماماً فى دبلن ، ١٦ يونيو ١٩٠٤ ، يعيد تمثيل أو يحاكي أو يحرف قصة هوميروس "الأوديسة" (التى يُسمى بطلها أوديسيوس التى هى باللاتينية عوليس) . وليوبولد بلوم ، وكيل الإعلانات المتجول ، هو بطلها الذى لا بطولة فيه ، وزوجته موالى تقصر تماماً عن محاكاة نظيرتها فى الملحمة الإغريقية ، بنيلوبى ، بالنسبة لإخلاصها لزوجها ، فبعد أن يجوب بلوم مدينة دبلن طولا وعرضاً فى مهام مختلفة لا تؤدى إلى نتيجة ، مثلما ضل أوديسيوس طريقه فى البحر الأبيض المتوسط بفعل الرياح المعاكسة حين كان عائداً إلى وطنه بعد حرب طروادة يقابل « ستيفن ديدالوس » ويصادقه على نحو أبوى ، وستيفن هو تليماك فى الملحمة ، وصورة لجويس فى شبابه - كاتب فخور مفلس طموح متغرب عن والده .

« وعوليس جويس » ملحمة سيكولوجية أخرى من كونها ملحمة بطولية ، فنحن نتعرف على الشخصيات الأساسية فيها لا عن طريق ما نسمع عنهم ، بل بالمشاركة فى أفكارهم الأشد خصوصية ، والتى تقدم لنا بوصفها تيارات للوعى تلقائية وموصولة لا تنقطع ، والأمر بالنسبة للقارئ يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية ، وهى ترصد تسجيلاً لا نهاية له لانطباعاتها وتأملاتها وتساؤلاتها وذكرياتا وتهويماتها ، إذ يثيرها إحساسات مادية أو عن طريق تداعى الأفكار ، ولم يكن جويس أول من استخدم المونولوج الداخلى (فهو قد أرجع ابتداء هذه الطريقة إلى « إدوار ديجاردان » ، وهو روائى فرنسى مغمور عاش فى أواخر القرن التاسع عشر) . كما أنه لم يكن آخر من استخدم هذا الأسلوب ؛ ولكنه دفع به إلى حد عالٍ من الكمال جعل من استخدامه بعد ذلك من الروائيين ، باستثناء « فوكنر » و« بيكيت » ، يبدوان باهتين بالمقارنة به .

والمونولوج الداخلى هو بالفعل فن يصعب جداً استخدامه بصورة ناجحة ، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد ، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة ، ويتفادى جويس تلك المزالق جزئياً بواسطة عبقريته فى معالجة الكلمات ، مما يخلع على أشد الأحداث أو المواضيع تقاهة جاذبية تجعلنا نراها كما لو أننا نصادفها لأول مرة ، وكذلك يعمل جويس على تنويع التركيب النحوى لخطابه ، مازجاً بين المونولوج الداخلى والأسلوب الحر غير المباشر والوصف السردي التقليدى .

والقطعة الأولى تتعلق بـ « ليوبولد بلوم » وهو يغادر منزله في الصباح الباكر كيما يشتري كالاوى خنزير لإفطاره ، وعبارة " تحسس عند عتبة الباب جيبه الخلفى بحثاً عن مفتاح الباب الرئيسى " تصف العمل الذى يقوم به بلوم من وجهة نظره هو ، ولكنها تتضمن - نحويًا - قصصاً يقوم بالسرد ، حتى وإن كان هذا القصص غير مشخص وعبارة " ليس هناك " مونولوج داخلى ، وهى اختصار لفكرة بلوم التى لم ينطق بها : " المفتاح ليس هناك " ، وحذف الاسم [الفعل فى الأصل الإنجليزى] يوحى بفورية الاكتشاف ، وما ينطوى عليه من إحساس طفيف بالجزع ، ويتذكر أن المفتاح فى بنطلون آخر خلعه لأنه يرتدى الآن بذلة سوداء ليحضر بها جنازة فى موعد لاحق من النهار ، وعبارة " معى حبة البطاطس " تبدو غريبة تماماً للقارئ الذى يطالع الرواية لأول مرة : ففى المكان المناسب نكتشف أن بلوم الذى يؤمن بالتطير يحمل معه حبة بطاطس على سبيل التعويذة ، ومثل هذه الألفاظ تضيف إلى أصالة الأسلوب ، فمن الواضح أننا لا يمكن أن نحيط إحاطة كاملة بتيار الوعى لدى شخص ، ويقرر بلوم عدم العودة إلى غرفة نومه لإحضار المفتاح الذى نسيه لأن باب الدولاب يصدر صريراً ربما يزعج زوجته ، التى كانت لا تزال نائمة على السرير ؛ وهذا دليل على طبيعة بلوم الطيبة أساساً التى تراعى الآخرين ، وهو يشير إلى موالى بلوم بضمير الغائب ، لأن زوجته تحوم دائماً فى وعيه إلى حد أنه لا يحتاج إلى أن يحدد لنفسه الاسم ، كما لا بد أن يفعل السارد الخارجى الذى يضع صالح القارئ نصب عينيه .

والجملة التالية فى القطعة نفسها ، وهى جملة تتسم بالمحاكاة البارعة ، تعود إلى الأسلوب السردى لتصف كيف جذب بلوم الباب حتى أصبح شبه مغلق ، ولكنها تلازم وجهة نظر بلوم وتبقى فى نطاق الكلمات التى يستخدمها ، وذلك حتى يمكن تضمين شذرة مونولوج داخلى تتمثل فى كلمة " وأكثر " فى الجملة دون حدوث أى تنافر ، ويميز الفعل الماضى : بدا مغلقاً " الجملة التالية بالأسلوب الحر غير المباشر ، ويوفر نقلة سهلة للعودة إلى المونولوج الداخلى : " حسناً ، إلى أن أعود على كل حال " ، التى تمثل فيه كلمة " حسناً " اختصار العبارة " هذا سيكون حسناً " . ولا توجد فى هذه القطعة عبارة واحدة سليمة من ناحية القواعد النحوية أو مكتملة بالمقاييس المحددة ، باستثناء العبارات السردية ، وهذا لأننا لا نفكر ، ولا حتى نتكلم بطريقة عفوية ، بعبارات كاملة التكوين .

والقطعة المقتبسة الثانية ، التى تصف « ستيفن ديدالوس » وهو يلمح امرأتين بينما يتمشى على الشاطئ ، تُظهر التنوع نفسه فى أنماط الخطاب الروائى ، ولكن ، فى حين كان تيار أفكار بلوم عملى المنحى وعاطفياً ، وكذلك علمياً على نحو غير مدروس (فهو يلتمس على غير هدى المصطلح العلمى الصحيح لتأثر الملابس السوداء بالحرارة) ، فإن تيار أفكار ستيفن تأملى ، لمّاح ، أدبى - ومتابعته أصعب بكثير ، و " أجلى " إشارة مألوفة للشاعر " ألجر نون سوينبيرن " ، الذى قال عن البحر أنه " أم رؤوم عظيمة " ؛ وكلمة " بتثاقل " [lourdily] هى إما اصطلاح أدبى قديم أو هى كلمة اخترعها ستيفن من أيام حياته البوهيمية فى باريس ، إذ إن كلمة lourد تعنى ثقيل بالفرنسية . وتحفز مهنة مسز " ماكأبى " خيال ستيفن الأدبى إلى ابتعاث ذكرى مولده بتحديد مدهش " إحدى شقيقاتها جذبتنى باكياً إلى الحياة " ، وهى عبارة أخرى فيها محاكاة معجزة تجعل القارئ يشعر بجسم الطفل الوليد لزجا بين يدي القابلة ، أما الصورة السقيمة نوعاً ما بأن هناك جنيناً مجهضاً فى حقيبة مسز " ماكأبى " فهى تعمل على تحويل تيار الوعى لدى ستيفن إلى خيالات معقدة وبالغة الغرابة ، يتصل فيها الحبل السرى إلى سلك يربط بين كل بنى البشر وبين أهمهم الأولى ، حواء ، ويوحى بالسبب الذى يدعو الكهنة الشرقيين إلى تأمل سراتهم (من الكلمة اليونانية omphalos) رغم أن ستيفن لا يكمل الجملة ، إذ يقفز ذهنه إلى فكرة خيالية استعارية أخرى ، وهى تشبيه الحبل السرى الجماعى بسلك التليفون ، والذى عن طريقه يقوم ستيفن (الذى يطلق عليه صديقه باك مالىجان كنية " كينش ") بتخيل نفسه يتصل هاتفياً فى نزوة من نزواته بجنة عدن .

ولم يكتب جويس " عوليس " كلها بأسلوب تيار الوعى ، فبعد أن ذهب بالواقعية السيكلوجية إلى أقصى مدى يمكن أن تذهب إليه ، تحول ، فى الفصول اللاحقة من روايته ، إلى أنواع مختلفة من الأساليب وطرق المزج والتقليد التهكمى ؛ فهى ملحمة لفوية كما هى ملحمة سيكلوجية . ولكنه أنهى الرواية بأشهر مونولوج داخلى على الإطلاق ، المونولوج الداخلى لـ " موالى بلوم " .

ففى آخر " حلقة " (كما تُسمى الفصول فى " عوليس ") ، تصبح موالى بلوم ، زوجة ليوبولد بلوم ، التى كانت حتى آنذاك موضوعاً لأفكاره هو وغيره وملاحظاتهم وذكرياتهم ، هى نفسها الموضوع ومركز الوعى ، ففى خلال أصيل اليوم نفسه ، خانت

ليوبولد مع متعدد حفلات يسمى " بليزس بويلان " (فهي مغنية شبه محترفة) ، والآن نحن في أواخر الليل ، وقد دلف بلوم إلى الفراش ، وأيقظ مولى عند ذاك ، وهي ترقد إلى جواره ، نصف مستيقظة ، تتذكر غافية أحداث اليوم ، وأحداث حياتها الماضية ، خاصة تجاربها مع زوجها ومع عشاقها الآخرين ، وفي الواقع لم يكن بلوم وزوجته يعيشان حياة زوجية طبيعية منذ سنوات كثيرة ، بعد صدمة فقدان ابنهما وهو ما زال طفلاً ، بيد أنهما يظلان مرتبطين عن طريق الألفة ونوع من الود الساخط بل وحتى الغيرة . وقد كان يوم بلوم ملبداً بالقلق من جراء معرفته بقاء مولى وعشيقها ، وبدأ مونولوج مولى الداخلي الذي يكاد يخلو تماماً من علامات الترقيم ، بتفكيرها في أن بلوم لابد وأن يكون قد مر بمغامرة غرامية ما دام قد خرج على عادته وفرض شخصيته بأن طلب منها أن تحضر له فطوره إلى الفراش في الصباح التالي ، وهذا شيء لم يفعله منذ زمن قصي ، حين كان يتظاهر أنه قعيد الفراش كيما يؤثر على أرملة تدعى مسز ريوردان (التي هي في حقيقة الأمر خالة ستيفن ديدالوس ، وهذه إحدى المصادفات البسيطة الكثيرة التي تشبك معا أحداث " عوليس " التي تبدو عشوائية في ظاهرها فحسب) كان يأمل أن يتلقى منها إرثاً ، ولكنها في الواقع لم تترك لهما شيئاً ، بل خصصت كل مالها للإنفاق على قداسات تتلى على روحها بعد مماتها ... (والمرء ينحو حين يعيد حكاية مناجاة مولى الذاتية إلى استخدام أسلوبها الانسيابي الحر نفسه) .

وفي حين أن تيار الوعي لدى « ستيفن » « ويلوم » يحفره انطباعاتهما الآتية من الحواس ، فإن « مولى » ، إذ ترقد في الظلمة ولا يششت ذهنها إلا ضجة عابرة صادرة من الطريق ، تحملها ذكرياتها قدماً ، ذكرى تجر أخرى عن طريق تداع في الأفكار من نوع ما ، وفي حين ينحو التداعي في وعي ستيفن إلى صور الاستعارة البلاغية (شيء يوحى بشيء آخر عن طريق التشابه ، وغالباً ما يكون تشابهاً خاصاً وغريباً) وينحو في وعي بلوم إلى صور الكناية البلاغية (شيء يوحى بشيء آخر لأنهما يرتبطان بقانون العلة والمعلول ، أو بالتجاور في الزمان أو المكان) ، فإن تداعي الأفكار في وعي مولى هو تداع حرفي ليس إلا : فإفطار في الفراش يذكرها بإفطار آخر في الفراش ، ورجل في حياتها يذكرها برجل آخر ، ولما كانت أفكارها عن بلوم تؤدي بها إلى التفكير في عشاق آخرين ، فليس من السهل دائماً تحديد من تعنى من الرجال حين تستخدم ضمير الغائب المذكور .

إزالة الألفة

أقول ، إن اللوحة بدت كما لو كانت تعتبر نفسها ملكة المجموعة . كانت تصور امرأة ، أعتقد أنها أكبر بكثير من حجمها الحقيقي ، وحسبت أن هذه السيدة ، إذا وضعت في ميزان للأحجام يناسب الأوزان الكبيرة ، لابد أن تكون ما بين ٨٩ و ١٠٢ من الكيلوجرامات . كانت والحق يقال حسنة التفنية للغاية ، فلا بد أنها استهلكت من لحوم الجزارين - عدا الخبز والخضروات والمشروبات - قدرًا مكثها من الوصول إلى هذا العرض وذلك الطول وتلك الثروة من العضلات وهذه الوفرة من اللحم كانت تستلقي نصف متكئة على الأريكة ، لماذا ؟ يصعب الرد على هذا السؤال ، فضوء النهار القاهر يحيط بها من كل جانب ، وكانت تبدو موفورة الصحة ، وذات عافية تمكثها من القيام بعمل اثنين من الطباقين العامين ، ولم يكن لها أن تشكو من ضعف عمودها الفقري ، فكان يجب أن تكون واقفة أو على الأقل جالسة في وضع قائم ، ولم يكن هناك داع لأن تضيق وقتها هكذا في الظهيرة مسترخية على أريكة ، كذلك كان ينبغي لها أن ترتدى ملابس محتشمة ، فستان يغطيها كما يجب ، وهو ما لم يكن عليه الحال ، لقد عمدت ألا تغطي نفسها بلئى من الأنسجة الوفيرة التي تبدو في اللوحة - حوالي سبعة وعشرين ياردة حسب تقديري . وفوق هذا ، لم يكن هناك ما يبرر القوضى التي تحوطها : أوعية المطبخ ... أو ربما كان من الأفضل أن أقول الزجاجات والكتوس ... تنتثر هنا وهناك في مقدمة اللوحة ، يختلط بها كوم من الزهور الذابلة ، وثمة كتلة سميكة ومهملة من النسيج تكاد تغطي الأريكة وتتوء بحملها على الأرض .

وحين راجعت الكتالوج ، وجدت أن هذه اللوحة الشهيرة تحمل اسم " كليوباترا " .

شارلوت بروننتي : فبييت (١٨٥٣)

إزالة الألفة هي ترجمة للكلمة الروسية Ostranenie (ومعناها الحرفى " إضافة الغرابة ") وهي اصطلاح نقدى ثمين آخر صكته مدرسة الشكليين الروسية ، وفى مقال مشهور نُشر لأول مرة عام (١٩١٧) ، دفع فكتور شك洛夫سكى بأن الهدف الرئيسى للفن هو التغلب على آثار التعود القاتلة عن طريق تقديم الأشياء المألوفة بطرق غير مألوفة :

« التعود يلتهم الأعمال والملابس والأثاث وزوجة المرء والخوف من الحروب ... والفن موجود كيما يتمكن المرء من استعادة الإحساس بالحياة ؛ إنه يوجد كيما يحس المرء بالأشياء ، كى يجعل من الصخر " صخراً " ، إن الهدف من الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تُحس ، وليس كما هي معروفة » .

وهذه النظرية تبرر أوجه التشويه والتفكيك اللذين يمارسهما كُتّاب الحداثة ، بيد أنها تنطبق كذلك على مؤلفى الرواية الواقعية الكبار . وقد أورد شك洛夫سكى بين ما أورده من أمثلة ، فقرة يسخر فيها تولستوى سخرية فعالة من الأوبرا عن طريق وصف عرض أوبرالى كأنما هو من منظور شخص لم ير أو يسمع أى أوبرا من قبل :

« وبعد ذلك جاء المزيد من الناس يجرون هنا وهناك وبدأوا يسحبون إلى الخارج الصببة التى كانت تلبس رداء أبيض ثم أصبحت الآن ترتدى ثوباً أزرق سماوياً . ولكنهم لم يسحبوها إلى الخارج على الفور ، بل تمهلوا معها وقتاً طويلاً قبل أن يسحبوها خارجاً » .

وتقدم « شارلوت بروننتى » شيئاً مماثلاً عن الصالونات الفنية فى الفقرة التى اقتبسناها أعلاه من روايتها " فييت " .

وفييت هو الاسم الخيالى لمدينة بروكس ، حيث تضطر البطلة التى تروى القصة لوسى سنو - أن تكسب قوتها بالعمل مُدرسة فى مدرسة داخلية للبنات ، وهى واقعة سراً فى غرام لا أمل فيه لطبيب إنجليزى هو « جون بريتون » ، الذى يصطحبها لزيارة قاعات العروض الفنية ثم يتركها كى تستكشف اللوحات وحدها ، وهو ترتيب يتلاءم مع روحها التى تتسم بالاستقلال .

واللوحة موضع البحث هنا تنتمى إلى طراز معروف من الرسوم يجرى بمقتضاه إضفاء الاحترام على التصوير المسرف للأنثى العارية ، يربطها بمصدر أسطورى

أو تاريخي ، وعن طريق حجمها الضخم الذي يملأ النفس بالوجل ، وعلامات رمزية أخرى توحى بانتمائها إلى الثقافة الرفيعة ، وطبيعي أن التناقضات الواردة في مثل هذا المشهد كانت أكثر حدة في أيام « شارلوت برونتي » ، حين كانت المرأة مضطرة لأن تبقى كل بوصة تقريباً من جسدها مغطاة في كل الأوقات ، عنها في أيامنا . وتُبرز المؤلفة ، من خلال بطلتها ، هذه التناقضات ، والزيف الأساسي (في رأيها) لهذا النوع من الفن ، وذلك بوصف اللوحة وصفا حرفياً وصادقاً ، فتضعها بذلك في سياق حياة النساء الواقعية ، وتتجاهل خطاب تاريخ الفن والتذوق الفني الذي يتم الإحساس بتلك اللوحات " عادةً " في إطاره .

وهكذا فإن حجم المرأة الهائل ، والأقمشة النسيجية الزائدة عن الحد التي تحيط بها ، وهي من الأمور التي يتم تجاهلها أو التغاضي عنها في التذوق التقليدي للفن ، تبرز إلى الوجود عن طريق حساب استقرائي وشبه علمي للوزن والكم : " ما بين ٨٩ و ١٠٢ من الكيلو جرامات ... سبعة وعشرين ياردة من القماش " . ولقد تعودنا على رؤية الأقمشة والنسيج في اللوحات الكلاسيكية العارية ، تتماوج حول الشخصية المصورة في اللوحة في ثنيات هوجاء دون أن تغطي أي شيء من جسدها فيما عدا بوصات صغيرة ، إلى درجة أننا لم نعد نشعر بمدى زيفها ، وينطبق الشيء نفسه على التوزيع الحى لمختلف الأشياء والأدوات التي تظهر في المستوى الأول لمثل تلك اللوحات ، لماذا تكون هذه الكؤوس ملقاة دائماً على الأرض ما دامت الشخصيات المصورة تكون في وضع يسمح لهم بترتيبها على نحو ملائم ، أو يكون لهم خدم يقومون بذلك ؟ والفحص المدقق الذي قامت به لوسى يجسد الأسئلة التي تعودنا أن نحبسها في صدورنا عند زيارتنا للمتاحف فهي تسخر من الوضع المسترخي للسيدة المتكئة على الأريكة ، بكل ما يحمله ضمناً من دعوة إيروسية ، بملاحظتها عن عدم ملائمة الوقت الذي تصوره اللوحة من أوقات النهار ، وعدم وجود أي دليل يوحى بأي ضعف جسماني تعاني منه الشخصية المصورة ، وتشير لوسى ، بحجبها عنوان اللوحة إلى ما بعد وصفها لها ، إلى تعسف وزيف المبرر التاريخي / الأسطوري الذي تزعمه اللوحة ، وهي التي كان يمكن بالمنطق نفسه أن تُسمى " ديدو " أو " دليلة " أو بالأحرى " المحظية " .

ووصف اللوحة في حد ذاته لا يتضمن أي محتوى سردي ؛ ذلك أن القصة " تتوقف " حتى يمكن إيراد هذا الوصف . بيد أن له " وظيفة " قصصية ؛ فأولاً ، يسهم

الوصف فى رسم شخصية لوسى سنو ، الشابة ذات الآراء القوية المستقلة غير التقليدية ، رغم أن افتقارها إلى الجمال والمال والمكانة الاجتماعية يضطرها فى معظم الأحوال أن تحتفظ لنفسها بتلك الآراء . وثانياً ، فهو يخلق مشهداً شيقاً للسيد « بول عما نويل » ، المدرس حاد الطباع ، غير الجذاب وإن كان مليئاً بالحيوية ، الذى يعمل فى المدرسة نفسها مع لوسى ، والذى تعترف فى الوقت المناسب بأنه رفيق أكثر ملاعبة من الدكتور جون الذى توحى المظاهر السطحية فحسب بصلاحيته لها ، ذلك أن « بول عما نويل » يفاجأ بها تقف أمام لوحة كليوباترا ويصاب بصدمة ، وهو رد فعل يظهره بمظهر المحصن ضد هراء التذوق الفنى (فهو لا يهتم بادعاءات اللوحة من الثقافة الرفيعة) والحريص على القوالب النمطية بالنسبة للذكر والأنثى (فهو يرى أنه من غير المناسب لشابة مثلها أن تتأمل تلك اللوحة) سحب لوسى بعيداً كيما يريها لوحة أخرى تصور ثلاثة مشاهد عاطفية فى حياة امرأة فاضلة ، فتجدها لوسى سخيفة وغير ملائمة مثلها فى ذلك مثل لوحة كليوباترا .

وكانت فييت هى آخر رواية تكتبها شارلوت برونتى قبل موتها المبكر ، كما أنها أنضج رواياتها ، وقد أصبحت هذه الرواية نصاً مهماً من نصوص النقد النسائى المعاصر ، لأسباب تتضح بجلاء فى الفقرة المقتبسة ، بيد أن شارلوت برونتى - فى إزالتها لألفة تصوير النساء فى اللوحات التاريخية - كانت تتخذ موقفاً من الفن وكذلك من السياسات الجنسية ، وبصفة خاصة من فنها هى نفسها ، الذى حرر ذاته تدريجياً وبمشقة كبيرة من أوجه الزيف وإرضاء الرغبات ، وهو ما كان يشيع فى الميلودراما والرومانس ، وقد قالت لوسى سنو قبل الفقرة المقتبسة مباشرة : " لقد بدا لى أن لوحة أصيلة وجيدة نادرة نادرة الكتاب الأصيل الجيد " ورواية فييت أحد تلك الكتب .

ولكن ، ماذا نعنى حين نقول - على سبيل التقرىظ - إن كتاباً ما " أصيل " ؟ إننا لا نعنى عادةً أن الكاتب قد اخترع شيئاً لم يسبقه إليه أحد ، بل إنه قد جعلنا " ندرك " ما كنا " نعرف " قبل ذلك بصورة نظرية ، عن طريق انحرافه عن الطرق التقليدية المألوفة لتصوير الواقع ، ومجمل القول إن إزالة الألفة هى عبارة أخرى لكلمة " الأصالة " ، ولسوف ألجأ إلى هذا التعريف مرة أخرى فى تلك اللوحات عن الفن الروائى .

الإحساس بالمكان

فى لوس أنجلوس ، لا يمكن لأحد أن يقوم بأى شىء ما لم يكن لديه سيارة ، وأنا ، من جهتى ، لا أستطيع القيام بأى شىء ما لم أشرب ، والجمع بين الشرب وقيادة السيارات هو والعق يقال أمر مستحيل فى هذه المدينة ، فإن حدث وكنت هزام الأمان أو انحنيت لتلتقط منفضة السجائر من العربة أو قمت بتنظيف أنفك : لا يصبح أمامك إلا غرفة المشرحة فى " الكاتراز " ، أما الأسئلة والتحقيق فهى تأتى بعد ذلك ، فى هذه المدينة ، تشعر أنك لو ارتكبت أبسط مخالفة ، أو قمت بأقل تغيير ، فستسمع صيحات التنبيه بمكبرات الصوت ، وتظهر أمام عينيك سلسلة من الصور التى تهددك ، وسيلقى خنزير تحمله إحدى طائرات الهليكوبتر بروثه فوق رأسك .

فماذا إذن يستطيع فتى مسكين مثلى أن يفعل ؟ يخرج من الفندق ، فندق " فريمونت " . ووجه المنطقة العمرانية من الجزء الأدنى من المدينة يغطيه مخاض أخضر ، وإذا ما اتجهت يميناً أو اتجهت يساراً فما أنت إلا كالقار على شاطئ نهر مزدهم ، هذا المطعم لا يقدم خموراً ، وذلك لا يقدم لحوماً ، وذلك الأبعد لا يقدم إلا الشواء ، يمكنك فى هذه المدينة أن يغسلوا قدرك بالشامبو ، وأن يرسموا لك وشماً على مؤخرك ، خدمات مستمرة طوال الأربع والعشرين ساعة يومياً ، ولكن ، هل باستطاعتك الحصول على وجبة غداء ؟ على الرغم من أنك ترى على الرصيف المقابل واجهة بالنيون تعلن " لصوص - مشروبات كحولية - بلا حدود " ، فالأفضل أن تنسى ذلك فمن أجل أن تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل ، لابد وأن تكون قد ولدت هناك ، فكل إشارات المرور لعبور المشاة حمراء على النوام ، كلها تعلن " لا تمش " . هذه هى العبارة ، هذا هو مضمون لوس أنجلوس : لا تمش . ابقى فى بيتك . قد سيارتك . لا تمش . اجر ! وجريت التاكسيات . بلا جدوى . فسائقو التاكسي كلهم كأنهم جاوا من كوكب زحل ، لا يعرفون هل السوافة على هذا الكوكب على اليمين أم على الشمال . وأول شىء يتعين عليك أن تعلمه ، فى كل مرة ، هو أن تعلمهم كيف يسوقون .

مارتين إيميس : المال (١٩٨٤)

لابد أنه قد أصبح واضحاً للقارئ الآن أن تقسيمى للفن الروائى إلى " معالم " مختلفة هو تقسيم اصطناعى إلى حد ما ، فالأساليب المستخدمة فى الروايات متعددة وتتصل ببعضها البعض ، وكل منها يستمد من الآخر ويسهم فيه . والقطعة التى اخترتها من رواية " المال " لـ « مارتين إيميس » بوصفها مثالا على وصف المكان ، يمكن تماماً أن تكون مثالا للسرد الشفاهى فى سن المراهقة أو إزالة الألفة ، أو العديد من المواضيع التى لم أتعرض لها بعد ، وهذه طريقة أخرى للقول بأن الوصف فى رواية جيدة لا يكون وصفاً " فحسب " .

والإحساس بالمكان هو ظاهرة حديثة نسبياً فى تاريخ القصة ، فكما لاحظ ميخائيل باختين ، إن المدن فى القصص الكلاسيكية تشكل بالنسبة للحبكة خلفية يمكن الاستعاضة بواحدة منها عن الأخرى : فإفسوس يمكن أن تكون كورينثة أو سيراكيوز ، بالنسبة للقليل الذى يرد عنها فى القصة ، كما أن أوائل الروائيين الإنجليز لم يكونوا أكثر تحديداً بالنسبة للمكان ، فلندن فى روايات هنرى فيلدنج ، مثلاً ، تفتقر إلى التفاصيل المرئية الحية للندن فى كتابات ديكنز . فحين يصل توم جونز إلى العاصمة بحثاً عن حبيبته صوفيا ، يقول لنا الراوى إنه : كان غريباً تماماً فى لندن ؛ ولما كان قد وصل أول ما وصل إلى حى من أحياء المدينة لا يكاد يوجد لسكانه أى صلة ببيوتات هانوفر أو ميدان جروزقنور (ذلك أنه دخل من جهة " جراى إن لين ") فقد جال تائهاً لبعض الوقت ، قبل أن يجد طريقة إلى تلك القصور السعيدة ، حيث تعمل " عجلة الحظ " على التفرقة بين السوق وبين أولئك الذين ولد أسلافهم فى أيام أفضل ، عن طريق أنواع متفرقة من الجدارة ، فأهالوا الثروات والشرف على أحفادهم .

فنحن نجد وصفاً للندن من وجهة نظر الاختلافات فى الطبقة والمركز بين سكانها ، كما يجرى تفسيرها من جانب رؤيا المؤلف الساخرة ، وليست هناك أى محاولة لجعل القارئ " يرى " المدينة ، أو لوصف أثرها الحسى على شاب يفد إليها لأول مرة من الريف ، قارن ذلك بوصف ديكنز لجزيرة يعقوب فى " أوليفر تويست " :

يتعين على الزائر ، كى يصل إلى هذا المكان ، أن يخرق متاهة من الشوارع الخائقة الضيقة الموحلة ، التى يحف بها زمرة من أخشن وأفقر الناس الذين يعيشون قريباً من النهر ... وتعرض المحلات أكداً من المؤن شديدة الرخص وقليلة القيمة ؛ بينما تتدلى أصناف الملابس رديئة النوع من أبواب البائعين وتتبدى من شرفات المنازل

... وهو يسير تحت عوارض المنازل التي تبرز على الرصيف ، وجدران منهاره تبدو وكأنها تترنح وهو يمر بها ، ومداخل شبه متهاوية ، تريد أن تنقض ، ونوافذ يحميها قضبان من الحديد الصديء قد أكلها الزمن والتراب ، وكل علامة من علامات الدمار والإهمال يمكن تخيلها .

وقد نُشرت " توم جونز " فى عام (١٧٤٩) ، و " أوليفر تويست " فى ١٨٣٨ . وما حدث بين هذين التاريخين هو الحركة الرومانسية ، التي ركزت على أثر " البيئة " على الإنسان ، وفتحت أعين الناس على الجمال السامى للطبيعة ، وبعد ذلك للمزىة المتجهمة للحياة فى المدن فى عصر الصناعة .

« ومارتين إيميس » هو من التابعين المتأخرين لسياسة « ديكنز » فى تصوير العنصر البشع فى حياة المدن ، فوصفه المبهور والمفزع للمدينة فى عصر التصنيع يوحى برؤيا نبوية للثقافة والمجتمع فى حالة تحلل ميثوس منه ، وكما هو الحال مع ديكنز ، دائماً ما تبدو البيئة الخلفية لرواياته أكثر حيوية من شخصياتها ، كما لو أن الحياة قد استنزفت من الناس كيما تظهر من جديد بشكل شيطانى مدمر فى الأشياء : الشوارع ، الآلات ، الأدوات .

والراوى فى " المال " ، جون سلف (وإيميس يتوافق أيضاً على اللعب الديكنزى بالأسماء) ليس تماماً بالشخصية المركبة أو المتعاطفة ، فهو شاب دينامى لمقاوى ، مدمن على الطعام سريع التجهيز والسيارات السريعة والغذاء قليل القيمة والأدب المكشوف ؛ وهو يتنقل ما بين إنجلترا وأمريكا فى محاولته عقد صفقة لفيلم سوف تجعله من الأثرياء ولندن ونيويورك هما مكانا الحدث الرئيسيان ، والثانية تتفوق على الأخرى فى القذارة المادية والأخلاقية ؛ ولكن طبيعة عمل " سلف " تقوده بالضرورة إلى لوس أنجليس ، عاصمة صناعة السينما .

والتحدى الذى يكمن فى الشكل المختار للرواية هو أن ينجح أسلوبها فى أن يصف ببلاغة الخراب العمرانى وأن يكون " كذلك " معبراً عن شخصية الراوى : مهمل ، منافق ، ضيق الأفق . ويتصدى « إيميس » لتلك المهمة الصعبة عن طريق إخفاء مهاراته الأدبية وراء سيل من عامية الشوارع ، والسباب ، والبذاءات والنكات ، ويتكلم الراوى برطانة إنجليزية / أمريكية ، مستمدة فى جزء منها من الثقافة الشعبية ووسائط الإعلام ، وفى جزئها الآخر من ابتكار « إيميس » المشكور ، وكما يفسر

القارئ ما جاء فى الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة ، مثلاً ، لابد له أن يعرف أن الكاتراز هو سجن مشهور فى كاليفورنيا ، وأن " خنزير " هو كلمة سباب لرجل الشرطة ، وأن الكلمتين المستخدمتين [فى النص الأسمى] للإشارة إلى " يلقى " و " رأسك " هما من العامية الأمريكية الصرف ، وأن المؤلف قد اشتق فعلاً ماضياً من اسم طائرة الهليكوبتر ، أما الاستعارة التى تصف تلوث سماء المدينة بأنها " مخاط أخضر " ، فهى تلمح إلى ما جاء فى العهد القديم عن مدينة سدوم بعد أن أهلكها الرب ، وهى استعارة مدهشة ، مثلها مثل وصف إلبوت للمساء " الممدد عبر السماء / كأنه مريض يرقد مخدراً على المائدة " قصيدته " أغنية حب ج . ألفرد بروفروك " ، كما أن فيها ملامح من وصف ستيفن ديدالوس للبحر بأنه " مخاط أخضر " ، فى الحكاية الأولى من " عوليس " . بيد أنه فى حين أن بروفروك ذو خلفية ثقافية رفيعة ، وأن ديدالوس يحرف عمداً وصف عهوميروس المحب للبحر بأن له " قتامة النيذ " ، يبدو " سلف " مطلقاً عنانه للبذاءات المعتادة من صبية المدارس ، وهذا يلهينا عن الرفعة الأدبية للصورة .

والمجاز الرئيسى فى هذا الوصف لمدينة لوس أنجليس هو المبالغة ، أو التعبير الزائد . وهو فى هذا يشبه قصة أخرى من قصص السرد الشفاهى ناقشناها قبل ذلك وهى " الحارس فى الحقول " . ولكن قطعة إيميس تستخدم استراتيجىة بلاغىة أكثر تعقيداً بكثير من تلك الموجودة فى رواية سالينجر ، وهى تقدم سلسلة من التنويعات المبالغ فيها على نحو كوميدى للموضوع المعتاد بأن لوس أنجليس مدينة مكرسة للسيارات التى تسود الحياة هناك (" فمن أجل أن تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل ، لا بد وأن تكون قد ولدت هناك ") ، وللملاحظات الأقل اعتياداً بأن أمريكا تميل إلى أنواع التجارة المتخصصة ، وبأن سائقى التاكسى الأمريكىين هم عادة من المهاجرين الذين وصلوا حديثاً ولا يعرفون طريق أى شىء .

وعند زيادة قمتُ بها مؤخراً إلى مدينة بوسطن ، أخذت تاكسىاً تعين على سائقه أن يغير طريقه ثلاث مرات ، تساعدته استشارات لاسلكية يقوم بها مع مقر شركته باللغة الروسية ، وذلك قبل أن يجد طريقه الصحيح للخروج من المطار ، ومن الصعب المبالغة فى ذلك النوع من قلة المهارة ، ولكن إيميس وجد مخرجاً لذلك : " فسائقو التاكسى كلهم كأنهم جاءوا من كوكب زحل ، لا يعرفون هل السواقة على هذا الكوكب على اليمين أم على الشمال ، وأول شىء يتعين عليك أن تفعله ، فى كل مرة ، هو أن

تعلمهم كيف يسوقون " . وثمة صدى لشعار استخدام حزام الأمان المألوف " اربط حزام الأمان ، وسُق باطمئنان " بعد الإشارة إلى القصص الخيالي العلمي ، وكثيراً ما يستخدم إيميس في نثره مثل هذه المقابلات التي يختارها من حثالة الوعي الحضري المعاصر ، ويسهم ذلك الصدى في الإيقاع الطروب الذي يدعو إلى التهلل في القطعة كلها ، مما يهدد في لحظة ذات طابع ملهم إلى الخروج إلى عبارات موزونة مقفاة [في النص الإنجليزي الأصلي] .

والخطر الذي يمثله الاستفراق في وصف تفصيلي للمكان (وروايات السير والترسكوت توفر أمثلة كثيرة) هو توارد سلسلة من العبارات البيانية حسنة التكوين ، مقرونة بتوقف السرد القصصي ، مما يحمل القارئ على النوم ، بيد أن هذا الخطر لا يوجد هنا ، ففعل الزمن الحاضر يصف كلا من المكان وحركة الراوى خلاله . والانتقال في صيغة الفعل ، من الصيغة الخبرية (" يخرج من الفندق ") إلى صيغة الاستفهام (" ولكن ، هل باستطاعتك الحصول على وجبة غداء ؟ ") إلى صيغة الأمر (" لا تمش . ابق في بينك . قد سيارتك . لا تمش . اجر ! ") ، واستخدام ضمير المخاطب - " وإذا ما اتجهت يميناً أو اتجهت يساراً " - كل ذلك يُشرك القارئ في العملية ، وبعد عدة صفحات من هذا النوع يمكنك أن تنام من الإرهاق ، ولكن ليس من الضجر .

القوائم

اشترت نيكول بمعونة روزماري ، ثوبين وقبعتين وأربعة أزواج من الأحذية بتقودها واشترت نيكول من قائمة طويلة بلغت صفحتين ، كما اشترت أيضاً الأشياء الأخرى التي كانت في القترينة ، وكل ما أحبته ولكنها لم تكن تستطيع استخدامه ، اشترته هدية لصديق ، فاشترت خرزات ملونة ووسائد يمكن طيها للشاطئ وزهور صناعية ، وحشايف ، وحقائب ، وأوشحة ، وبيجاوات ، ومنمنمات لبית للعرائس ، وثلاث ياردات من قماش جديد له لون الجمبري ، واشترت ستة مايفوهات ، وتمساحاً من المطاط ، وطقم شطرنج سفرياً من الذهب والماج ، ومنايل كبيرة من الكتان لـ "آبي" وسترتين من جلد الشمواه ماركة "هرمس" إحداهما زرقاء وثلاثة طير الرفراف والأخرى حمراء بلون الطوب ، وقد اشترت كل هذه الأشياء لا كما تشتري إحدى المعطيات ثياباً داخلية ومجوهرات ، التي تمثل على كل حال أدوات المهنة وتأميناً للمستقبل ، ولكن انطلاقاً من وجهة نظر مختلفة كلية ، كانت نيكول تتاج الكثير من البراعة والجهد ، فمن أجلها بدأت القطارات مسارها في شيكاغو وعبرت جوف القارة كلها حتى كاليفورنيا ومن أجلها كانت مصانع اللبان تعمل ، وأحزمة حلقات السلاسل تخرج واحدة وراء أخرى من المصانع ، ورجال يمزجون معجون الأسنان في الدنان ويملكون القنآن بفصول الفم من أوعية نحاسية ، وفتيات يعبثن الطماطم في طبقها في شهر أغسطس أو يعملن ساعات طويلة في المحلات ليلة الكريسماس ، وهنود مخطون يشقون في مزارع البن بالبرازيل والعالمون يفقدون براءات اختراعهم لجرارات زراعية جديدة - كان هؤلاء بعض الناس الذين يدفعون ضريبة العشور إلى نيكول ، وبينما النظام كله يتقدم هائلاً مترجلاً إلى الأمام ، فإنه يعطي ازدهاراً محموداً للعمليات التي تقوم بها نيكول مثل الشراء بالجملة ، بنفس الطريقة التي تنعكس بها شعلات الذهب على وجه رجل المطافئ الذي يثبت في مكانه في مواجهة حريق هائل ، كانت نيكول تجسد مبادئ بسيطة للغاية ، فقد كانت تحمل مصيرها في داخليتها ولكنها أظهرت تلك المبادئ على نحو دقيق حمل معه رقة واطفاً ، وسرمان ما ستحاول روزماري أن تقلدها .

ف . سكوت فترزجيرالد : ما أرق الليل (١٩٣٤)

قال ف . سكوت فترزجيرالد ذات مرة لإرنست همنجواي : "إن الأغنياء يختلفون عنا " ورد همنجواي : "نعم إنهم أكثر أموالاً " ، وهذه الأحذوثة التي ذكرها فترزجيرالد عادة ما تُحمل ضده بيد أن رد هيمنجواي المفحم الإيجابي لم يصب كبد الحقيقة بالتأكيد : وهو أنه فيما يختص بالمال ، كما في غيره ، لا بد أن يصبح الكم شيئاً إن عاجلاً أو آجلاً ، للأحسن أو للأسوأ . ويصور وصف فترزجيرالد للحملة الشرائية لنيكول دايفر في باريس اختلاف الأغنياء وصفاً بليغاً .

وهو يصور أيضاً الإمكانية التعبيرية التي توفرها القوائم للخطاب الروائي ، فمن النظرة الأولى ، قد يبدو إيراد كاتلوج لأصناف محددة خارج النطاق المطلوب في قصة تركز على الشخصيات والأحداث ، ولكن النثر القصصي قادر على الاستيعاب على نحو مذهش ، ويسعه تمثل كل أنواع الخطاب غير القصصي - الرسائل اليومية ، الإقرارات ، بل حتى القوائم - وتطويعها لأغراضه ، وأحياناً ترد القائمة في شكلها الأفقي المميز بما يخالف الخطاب الذي يحيط به ، ففي رواية "ميرفى" مثلاً ، يتهم صويل بيكيت على الوصف الروائي التقليدي بأن يورد قائمة بالصفات الجسدية لبطلته "سليا" بطريقة إحصائية مباشرة .

الرأس صغير ومستدير

العينان خضراوان

البشرة بيضاء

الشعر أصفر

الملامح متحركة

العنق ١٣ بوصة

الذراع العلوى ١١ بوصة

الذراع السفلى ٩ بوصات

وهكذا .

وللكاتب الأمريكي المعاصر "لورى مور" قصة مسلية تدعى "كيف تصبحين امرأة أخرى" (في مجموعة "الاعتماد على النفس " ١٩٨٥) مبنية على نوعين من الخطاب غير

القصصى ، دليل الأعمال التى يقوم بها المرء بنفسه ، والقوائم ، وفى القصة ، تزداد
عدم ثقة الرواية بنفسها فى دور العشيقة بسبب مدح عشيقها لزوجته .
"إنها مرتبة بشكل لا يمكن تصديقه ، فهى تضع قوائم لكل شيء .
إن ذلك مدهش جداً " .

"كونها تكتب قوائم ؟ أيعجبك هذا ؟ " .

" حسنًا أجل . أتعرفين ، إنك تكتب ما سوف تفعله ، وما عليها أن تشتريه ،
وأسماء العملاء الذين عليها أن تقابلهم ، وما إلى ذلك " .
قوائم ؟ يجول بخاطرى فى يأس وحيرة ، وأنا ما زلت أرتدى معطف المطر
البيج غالى الثمن .

وبالطبع ، تقوم الرواية على الفور بوضع قوائمها الخاصة :

العملاء الذين أقابلهم .

تصوير حفل عيد الميلاد .

شريط اللصق الشفاف .

خطابان لـ ت . د . وماما .

وهى فى الواقع ليس لديها عملاء تقابلهم ، إذ إنها مجرد سكرتيرة صغيرة ، وما
القوائم إلا وسيلة تنافس بها صورة الزوجة الفائبة ، وحين يلمح عشيقها إلى أن لزوجته
حياة جنسية مليئة بالمغامرات ، تكون استجابه الرواية كما يلى :

اكتبى قائمة بكل من مر بحياتك من عشاق .

وارين لاشر .

إد كاتابانو (نو الرأس المطاطى) .

تشارلز ديتس أو كيتس .

ألفونس

اطويها فى جيبيك ، اتركها فى مكان ما بحيث تكون ظاهرة ، ثم تضع منك بطريقة ما . اخترعى مزحات لنفسك حول فقدها .

اكتبى قائمة أخرى .

وهناك نوع من القصص المعاصر الرائج عن حياة الأغنياء ، موجه أساساً إلى القراء من النساء ، ويُعرف فى أوساط النشر بروايات "الجنس والشراء" وتتضمن مثل هذه الروايات أوصافاً مفصلة للسلع الفاخرة التى تشتريها بطلات الرواية ، حتى العلامات التجارية للأوصاف المشتراة . ويتم فى الوقت نفسه العزف على نفمة الأحلام الإيروسية والاستهلاكية لدى القراء ، ويهتم سكوت فتزجيرالد أيضاً بالصلة بين الجاذبية الجنسية والاستهلاك المبالغ فيه ولكنه يتناول هذا الموضوع على نحو أكثر رهافة وانتقاداً ، وهو لا يورد فى هذه القطعة المقتبسة من رواية "ما أرق الليل" تفاصيل قائمة الشراء ذات الصفحتين التى أعدتها «نيكول» ، أو يُسهل مهمته بذكر أسماء الماركات الشهيرة التى تشتريها ، فهو يخلق الإحساس بالإسراف الشديد بذكر عدد قليل من الأصناف ، ولا يورد سوى ماركة واحدة هى "هرمس" (التى لا تزال موجودة حتى الآن) ، بيد أن يؤكد على "تنويع" القائمة كيما ينقل الطابع غير العملى على الإطلاق لمشتريات نيكول ، فالأشياء الرخيصة التافهة كحبات الخزر الملون والأصناف المنزلية كعسل النحل ، تختلط دون تمييز بأصناف عملية كبيرة كالسرير ، ويلعب غالية الثمن كالشطرنج الذهبى العاجى ، ونزوات رعاء كالتمساح المطاطى ، وليس هناك نظام عقلانى يحكم القائمة ، ولا ترتيب حسب الأثمان أو الأهمية ، وليس هناك تجميع للأصناف حسب أى مبدأ آخر ، وفى هذا تكمن وظيفتها بالضبط .

وسرعان ما تتجاوز نيكول حدود القائمة التى جلبتها معها ، فتشتري كل ما يعن لها وهى بممارستها نوقها وإرضاء نزواتها دون اعتبار للاقتصاد أو حسن التصرف ، تنقل شعوراً بشخصية وطبع يتصفان بالكرم والاندفاع والتسلية والرهاقة الجمالية ، وإن كانا يفقدان الصلة بالواقع من نواح مهمة عديدة ، ومن المستحيل ألا يستجيب القارئ للهو والمتعة الحسية لهذه النوبة الهوجاء من الشراء لكم يشتهى القارئ تلكما السترتين من جلد الشمواه ، واحدة زرقاء والأخرى حمراء داكنة (ولكن الشئ الرئيسى هنا هو أنهما اثنتان : فبينما قد يتردد الإنسان العادى بين سترتين متماثلتين وإنما تختلفان فى اللون ، تحل «نيكول» المشكلة بأن تشتري الاثنتين) . ولا عجب أن تقوم «روزمارى» ، صديقتها الشابة ومنافستها فى المستقبل ، بمحاولة تقليد أسلوبها .

ومع ذلك ، فهناك قائمة أخرى توازن قائمة المشتريات ، وهى قائمة تضم الأشخاص ، أو المجموعات ، الذين تعتمد ثروة «نيكول» الموروثة على استغلالهم ، وهى قائمة تشير فينا عكس ما تثيره القائمة الأولى ، والقطعة كلها تدور حول جملة "كانت « نيكول » نتاج الكثير من البراعة والجهد " التى جعلنا فجأة نراها لا بوصفها مستهلكة وجامعة للسلع والأصناف والأشياء ، بل بوصفها هى نفسها نوعاً من السلعة - النتاج النهائى للرأسمالية الصناعية ، وهو نتاج رائع ولكنه فادح الثمن ويجسد إسرافاً مُغالياً.

وفى حين كانت القائمة الأولى أسماء متتابعة ، تألفت الثانية من عبارات بها أفعال : "بدأت القطارات مسارها .. كانت مصانع اللبان تعمل .. رجال يمزجون معجون الأسنان ... فتيات يعبئن الطماطم .. " وعند النظرة الأولى ، تبدو هذه العمليات متنافرة ومختارة عشوائياً مثل الأصناف التى اشترتها نيكول ، ولكن هناك صلة بين الرجال الذين يعملون فى مصانع اللبان والفتيات اللائى يعملن فى محلات البضائع الصغيرة والعمال الهنود فى البرازيل : فالأرباح العائدة من عملهم تقوم بطريق غير مباشر بتمويل مشتريات « نيكول » .

والقائمة الثانية مكتوبة بأسلوب استعارى أكثر من القائمة الأولى ، وهى تبدأ بصورة مدهشة ، توحى بالإيروسية والشراسة على السواء ، صورة القطارات وهى تعبر الجوف المستدير للقارة ، ثم تعود إلى الصورة المجازية للقاطرة فى النهاية كيما توحى بالطاقة الخطيرة ، والتى يحتمل أن تدمر ذاتها للرأسمالية الصناعية ، وتذكرنا عبارة "وبينما النظام كله يتقدم هادراً مترنحاً إلى الأمام " برمزية قطارات السكك الحديدية التى استخدمها ديكنز لإحداث أثر مشابه فى روايته "نومبى وولده" .

إن القوة التى دفعت نفسها على الشريط الحديدى - شريطها .

تتحدى كل المسارات وكل الطرق وتخرق قلب أى عقبة أمامها .

وتجر خلفها مخلوقات حية من كل طبقة وعمر ودرجة ، كانت

نوعاً من الوحش المنتصر : الموت .

بيد أن الصورة التى يقدمها فترجيرالد كانت ، كدأبه تتطور بأسلوب غير متوقع ومرواغ بعض الشيء ، فالمضاهاة تنتقل من موقد قاطرة سكك حديدية إلى لهيب

مستعر ، وتتقف « نيكول » الآن في موقف من يزود النار بالوقود ، بل موقف الشخص الذي يحاول إطفاءها ، أو الذي يتحداها على أقل تقدير ، فكلمة "رجل المطافئ" يمكن أن تحمل أيًا من هذين المعنيين المتناقضين ، وربما يكشف استخدام فتزجيرالد لها غموض موقفه الشخصى من أناس مثل نيكول : مزيج من الحسد والإعجاب والاستهجان ، وعبارة "كانت نيكول تصور مبادئ بسيطة للغاية ، فقد كانت تحمل مصيرها في داخليتها ، ولكنها أظهرت تلك المبادئ على نحو دقيق حمل معه رقة ولطفًا تبدو كأنها صدى ، وأعيًا كان أم غير واعٍ ، لتعريف « همنجواي » للشجاعة بأنها "الصمود في وجه الضغوط " .

تقديم الشخصية

وبعد دقائق قليلة ، وصلت سالى نفسها .

- هل تأخرت كثيراً يا عزيزى فريتز ؟

فرد فريتز وهو يشرق بسرور المالك : " نصف ساعة فقط . اسمح لى أن أقدم لك مستر إشرود - من بواز ومستر إشرود معروف باسم كريس : .

قلت : " ليس هذا صحيحاً . إن فريتز هو الوحيد تقريباً طوال حياتى الذى ينادىنى كريس " .

وضمكت سالى . كانت ترتدى فستاناً من الحرير الأسود ، ووشحاً صغيراً يغطى كتفها ، وثمة قبعة تشبه قبعات الصبية مرشوقة بازدهاء على أحد جانبيه رأسها . وقالت :

- هل أستطيع أن أستعمل التليفون يا عزيزى ؟

- طبعاً . تفضللى .

ونظر فريتز لى وقال : " تعال إلى العجزة الأخرى يا كريس . أريد أن أريك شيئاً " كان واضحاً أنه يتوق إلى سماع رأى سالى ، أحدث مقتنياته .

وهتقت سالى : " بحق السماء لا تتركنى وحدى مع هذا الرجل ! وإلا فإنه سيفوننى عبر التليفون . إنه عاطفى إلى حد بعيد " .

وبينما هى تدبر قرص التليفون ، لاحظت أن أظافرها مطلية باللون الأخضر الزمردى ، وكان لوناً فى غير محله ، لأنه كان يلفت الأنظار إلى يديها الملطختين بأثار السجائر والقذرتين مثل يدي فتاة صغيرة ، كانت سمراء إلى درجة تحسب معها أنها أخت فريتز ، وكان وجهها طويلاً ونحيفاً ، تغطيه البويرة البيضاء . وكانت عيناها واسعتين جداً ، بنيتى اللون ، وإن كان لا بد وأن تكونا أغمق مما هما عليه حتى يتمشيا مع لون شعرها واللون الذى اختارته لتزجج به حاجبيها .

وقالت بصوت ناعم وهى تزم شفطتها البراقنتين بلون الكريز كأنما ستطبع قبلة على سماعة التليفون : إيست داس نو ، ماين ليبلنج ؟ " (أهذا أنت يا حبيبى ؟) . وانفرج فمها فى ابتسامة عذبة بلهاء ، وجلست وفريتز نرقبها كأنما نرى مشهداً على خشبة المسرح .

كريستوفر إشيروود : وداعاً برلين (١٩٣٩)

الشخصية هي على الأرجح أهم عنصر مفرد من عناصر الرواية . فالأشكال السردية الأخرى كالملمحة ، والوسائط الأخرى كالفيلم يمكن أن تحكى قصة كالرواية تماماً ، بيد أنه ما من شيء يضارع التقاليد العظيمة للرواية الأوربية في الثراء والتنوع والعمق النفسى لطريقتها فى تصوير الطبيعة البشرية ، ومع ذلك فلربما كانت الشخصية أصعب جانب من جوانب الفن الروائى يمكن مناقشته مناقشة تكتيكية . ويرجع هذا فى جزء منه إلى وجود أنماط مختلفة كثيرة جداً لتقديمها : شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية ، شخصيات ثابتة وشخصيات متغيرة ، شخصيات تصور من داخل عقلها ، مثل مسز دالواى لفرجينيا وولف ، وشخصيات ينظر إليها آخرون من الخارج ، مثل شخصية « سالى بولز » لكريستوفر إشيروود .

وقد حظيت « سالى بولز » - وهى أصلاً موضوع القصص والإسكتشات القصصية التى تشكل " وداعاً برلين " - بحياة طويلة بشكل ملحوظ فى الخيال العام لزمنا ، وذلك بفضل تحويل نص إشيروود أولاً كمسرحية وفيلم (بعنوان أنا كاميرا) ، ثم كمسرحية وفيلم غنائيين (كباريه) ، ومن الوهلة الأولى ، من الصعب أن نفهم لماذا أحرزت تلك الشخصية هذه المكانة شبه الأسطورية ، فلا هى جميلة على نحو خاص ، ولا ذكية ذكاء خاصاً ، ولا هى فنانة ، وهى مغرورة ، مستهترة ، وتسعى إلى كسب المال عن طريق علاقاتها الجنسية ، بيد أنها رغم كل شيء تكتسب مظهراً محبباً من البراءة والضعف ؛ وثمة فكاهة جذابة فى تصوير الهوة التى تفصل بين ادعاءاتها وبين حقيقة حياتها . وتكتسب قصتها قدراً كبيراً من الأهمية والتشويق من كونها تحدث فى برلين أيام جمهورية " فيمار " فى ألمانيا (١٩٢٠ - ١٩٣٣) قبل استيلاء النازى على السلطة بقليل . وهى نموذج لخداع النفس والحماقة اللذين سادا هذا المجتمع المحتوم فى تلك الأيام ، إذ هى تحلم بالشهرة والثراء بينما تعيش فى بنسيونات حقيرة ، وتنقل من رجل تافه ييسط عليها حمايته إلى رجل آخر تافه أيضاً ؛ وهى تتأفق وتستغل وتكذب على نحو صريح لاختفاء فيه .

وأبسط طريقة لتقديم الشخصية هى التى اتبعها الروائيون القدماء ، وهى إيراد وصف جسمانى لها وموجز عن حياتها .، وصورة " دوروثيا بروك " فى أول فصل من رواية جورج إليوت " ميدل مارش " مثال كامل لهذه الطريقة :

كانت «مس بروك» جميلة ذلك الجمال الذى يبرزه الرداء الرث .

وكانت يدها ومعصمها من جمال التكوين بحيث كان بوسعها أن ترتدى أكاماً لا زينة فيها ، مثل التي كانت عليها مريم العذراء فى لوحات الرسامين الإيطاليين . وبدت صورة وجهها الجانبية وسمتها ومسلكها أكثر هيبة بفعل بساطة ملابسها ، التي خلعت عليها - بالمقارنة إلى الطراز السائد فى الأقاليم - روعة اقتباس جميل من الكتاب المقدس - أو من أحد شعرائنا الأقدمين - يرد فى فقرة من صحيفة اليوم ، وكانوا يتحدثون عنها بوصفها ذات مهارة ملحوظة ، وإن كانوا يضيفون دائماً أن أختها " سليما " أكثر منها إدراكاً للأمور .

وهلم جرا ، لعدة صفحات . وهذه طريقة رائعة ، بيد أنها تنتمى إلى ثقافة لها من الصبر وأمامها من الفراغ أكثر مما تتميز به ثقافتنا الحالية ؛ فالروائيون المحدثون يفضلون أن يتركوا الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجياً ، وتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام . وعلى كل حال ، فكل وصف تحتويه رواية من الروايات هو وصف ينتقيه الروائي ؛ والتكنيك الأساسى الذى يعتمد عليه هو المجاز المرسل ، أى كناية البعض عن الكل ، فكلاً من جورج إليوت وكريستوفر إشيروود يبعثان المظهر الجسماني لبطلتيهما بالتركيز على الأيدي والوجه ، ويتركان الباقي لخيال القارئ ، ذلك أن وصفاً شاملاً لصفات دوروثيا أو سالى بولز الجسمانية والنفسية يمكن أن يستغرق صفحات عديدة ، وربما كتاباً .

ودائماً ما تكون الملابس مؤشراً مفيداً لبيان الشخصية وطبيقتها وطريقة حياتها ، خاصة فى حالة امرأة ذات ميول استعراضية مثل سالى بولز ؛ فرداعها الحريري الأسود (الذى ترتديه لزيارة عابرة فى الأصيل) ينبئ عن رغبة فى لفت الأنظار ؛ والوشاح ذو دلالة مسرحية ؛ بينما يتضح استفزازها الجنسي من القبعة التى ترتديها ، والتي تشبه قبعات الصبية ، وهى إشارة ضمن إشارات عديدة للثنائية الجنسية ، والانحراف الجنسي ، بما فى ذلك ارتداء ملابس الجنس المخالف ، المتضمنة فى الكتاب وهذه الصفات سرعان ما تتأكد بكلام سالى بولز وسلوكها ، حين تطلب استخدام التليفون كيما تحوز إعجاب الرجلين بأحدث غزواتها الإيروسية ، والتي تعطى الراوى الفرصة لوصف يديها ووجهها .

وهذا هو ما عناه «هنرى جيمس» حين تحدث عن " الأسلوب التصويرى " وما هدف إلى إنجازه حين أوعز إلى نفسه قائلاً " ضع فى قالب تمثيلى ! وكان

جيمس يفكر فى المسرحية ، ولكن إشيروود كان ينتمى إلى أول جيل من الروائيين ينشأ مع السينما ، يبدو أثرها فى أعمالهم . فحين يقول الراوى فى " وداعاً برلين " : " أنا كاميرا " فهو يفكر فى كاميرا السينما ، وفى حين تظهر دوروثيا على نحو ساكن ، كأنما تجلس لرسم صورة لفظية لها وتقارن بالفعل بشخصية فى اللوحات ، فإن سالى تبدو لنا وهى تتحرك فى الحدث ، ومن السهل تقسيم هذه القطعة المقتسبة فى سلسلة من اللقطات السينمائية : سالى تستعرض ثوبها الحريري الأسود - تبادل سريع للنظرات بين الرجلين - لقطة مكبرة لأظافر سالى الخضراء وهى تدير رقم التليفون - لقطة مكبرة أخرى لمكياحها غير المنسق الشبيه بالمهرجين وتعبيرها المتكلف وهى ترحب بعشيقها - ثم لقطة ثنائية للرجلين وهما منبهرين بأدائها الآخاذ .

ولا شك أن هذا يفسر إلى حد ما السهولة التى انتقلت بها قصة «سالى بولز» إلى السينما ، بيد أن القطعة تحتوى ظلالاً من المعانى هى أدبية صرف ، فتلك الأظافر الخضراء على اليدين القذرتين هى أول ما يخطر على بالى حين يذكر اسمها ، فطلاء الأظافر الأخضر فى الفيلم ، ولكن ليس تعليق الراوى الساخر " وكان لوناً فى غير محله " ذلك أن قصة حياة سالى بولز هى فى غير محلها جملة وتفصيلاً ، ويمكن للفيلم أن يظهر آثار السجائر والقذارة على يديها ، ولكن الراوى وحده هو الذى يستطيع أن يلاحظ أنهما " مثل يدى فتاة صغيرة " فالطابع الطفولى الذى يكمن تحت السطح المعقد هو بالضبط ما يجعل من سالى بولز شخصية مشهودة .

قال السير "بت" وهو يدق بابهامه على المنضدة : "أقول مرة أخرى ، إنى أريدك .

المفاجأة

لا يمكننى البقاء بدونك ، لم أعرف ذلك إلا بعد رحيلك لقد انقلب البيت على عقبيه . لم يعد المكان نفسه ، لقد اختلطت حساباتى كلها مرة أخرى . لا بد تعودى ، عودى يا عزيزتى " بيكى " فلتعودى " .

ولمشت ريكا قائلة : " أعود / بأى صفة ياسيدى ؟ " .

وقال البارون وهو يقبض على قبعة حداده السوداء : " عودى بصفتك السيدة كرولى إن شئت . هاك ، أيرضيكى هذا ؟ عودى لتصبحى زوجتى . إنك أهل لذلك ، ولتذهب عراقة المولد إلى الجحيم . إنك اسيدة فضلى مثل أى سيدة أعرفها . إن فى رأسك من النكاح أكثر مما لدى زوجة أى بارون فى المقاطعة . هل ستعودين ؟ أجل أم لا ؟ " .

قالت ريكا وهى بالغة التأثر : " أوه سير بت ! " .

وواصل السير بت كلامه : " قولى أجل يا بيكى إننى شيخ ، ولكن شيخ طيب . إن أمانى عشرين عاماً . سأجعلك سعيدة . ستترين ذلك . سوف تقطين ما تشائين ، وتنفقين ماتريدين ، وتعيشين كما تحبين ، سوف أفع لك مهراً ، سوف أفعل كل شيء بالصورة الواجبة ، انظري ! " .

وركع الشيخ على ركبتيه وتطلع إليها بنظرة تتلمظ شراهة .

وتراجعت ريكا إلى الخلف فى انزعاج شديد ، ولقد رأينا طوال هذه القصة أنها لم تفقد أبداً سرعة بديعتها ؛ ولكنها لم تكن هكذا الآن ، وسفحت بعض أصدق الدموع التى خرجت من عينيها :

قالت : " أوه ، سير بت . أوه ياسيدى ، إننى .. إننى متزوجة بالفعل " .

وليام ماكبيس ثاكرى : سوق الغرور (١٨٤٨)

يحتوى معظم القصص على عنصر من المفاجأة . فلو كان بوسعنا التنبؤ بكل منحنى من مناحى الحكمة ، لما كان فيها ما يجذبنا إليها ، ولكن مناحى الحكمة لا بد أن تكون مقنعة كما هي غير متوقعة . وقد أطلق أرسطو على هذا الأثر مصطلح " peripeteia " ويعنى به "انعكاس الوضع " ، التحول المفاجئ من حالة معينة إلى عكسها ، يصاحبه أحياناً « اكتشاف » أى تحول الشخصية من الجهل بشئ إلى معرفته ، وكان المثال الذى ضربه أرسطو لذلك هو المشهد من مسرحية « أوديب ملكاً » الذى يقوم فيه الرسول الذى جاء ليطمئن أوديب بشأن أصله بالكشف له ، فى واقع الأمر ، بأنه قد قتل أباه وتزوج أمه .

وحيث نسرد من جديد قصة معروفة كقصة أوديب ، فإن من يشعر بالمفاجأة هي الشخصيات وليس الجمهور ، فالأثر الأساسى لدى الجمهور هو فعل سخرية الأقدار (انظر الفصل ٢٩ أدناه) ، ولكن الرواية تختلف عن جميع الأشكال السردية السابقة عليها باضطلاعها (أو تظاهرها) بسرد قصص جديدة تماماً ، وعلى ذلك ، فقراءة معظم الروايات للمرة الأولى تنطوى على مفاجآت ، وإن كانت بعض الروايات تحتوى مفاجآت أكثر من روايات أخرى .

وقد نجح ثاكربى فى حشد عدد من المفاجآت فى هذا المشهد من " سوق الغرور " ، فـ " بيك شارب " مربية مفلسة ویتيمة ، تفاجأ بعرض للزواج من أحد البارونات ؛ ويفاجأ السير " بت كرولى " والقارئ معه باكتشاف أنها متزوجة بالفعل . ولكن ثاكربى يستفيد أكثر من ذلك من هذا الموقف ، فكما لاحظت " كاثلين تلتسون " فى كتابها " روايات عقد ١٨٤٠ " ، جاءت هذه القطعة ، التى تختتم الفصل الرابع عشر من الرواية لتختتم أيضاً العدد الرابع من الكتاب الأصلى الذى كان يُنشر مسلسلاً ، وبهذا يكون القراء الأوائل قد مروا بوقت من الترقب والقلق (أشبه بما يمر به مشاهدو المسلسلات التليفزيونية الحديثة) فيما يتعلق بهوية زوج بيكى شارب ويضارع مآحدث لمعاصرى ثاكربى من جراء ذلك ما يحدث عند انتهاء فصل من فصول مسرحية ما ، ولوحة الشيخ المتهتك راكعاً على ركبتيه أمام الشابة الجميلة الحائرة هو مشهد مسرحى فى أساسه ، وعبارة بيكى شارب " أوه ، سير بت . أوه ياسيدى ، إننى - إننى متزوجة بالفعل " ، هي عبارة مسرحية كلاسيكية تُنزل الستار بعدها ، وتضمن أن يظل النظارة فى ترقب طوال فترة الاستراحة .

ويتناول الفصل التالى السؤال عمن هو الرجل الذى تزوجته بيكى ، دون أن يجيب عليه توأ ، ذلك أن مس كرولى ، الأخت غير الشقيقة لسير بت ، تندفع إلى الحجرة لتجد أخيها راكعاً على ركبتيه أمام بيكى ، فتذهلها " المفاجأة " خاصة حين تعلم أن العرض قد قوبل بالرفض ، ولا يكشف ثاكرى ، حتى نهاية الفصل ، أن بيكى متزوجة سرّاً من ابن أخ مس كرولى ، ضابط الفرسان المسرف " رودون كرولى " .

ولابد من التحضير لمثل تلك النتيجة بعناية شديدة ، فكما يحدث فى عرض من استعراضات الألعاب النارية ، تنتهى شعلة بطيئة الاحتراق بأن تفجّر سلسلة متتابعة سريعة من الانفجارات . فلا بد من تغذية القارئ بمعلومات كافية كيما تصبح المفاجأة حين تقع ، مقنعة ؛ ولكن ينبغى عدم الإفراط فى ذلك إلى الحد الذى يسمح للقارئ أن يتوقع حدوثها بسهولة . فثاكرى يحجز المعلومات ، ولكنه لا يخاتل ، وهو يستخدم الرسائل كثيراً فى هذا الجزء من الرواية كيما يضيف واقعية على تحفظه غير المميز كراوٍ للقصة .

فبعد أن فشلت بيكى المفلسة فى محاولتها اصطياد شقيق صديقتها أميليا كزوج قبل ذلك فى الرواية ، تضطر إلى قبول وظيفة المربية لبنتى السير بت من زوجته الثانية العليّة ، وتشرع من فورها فى إثبات قيمتها الغالية لبارون العجوزة السحيح اللفظ فى منزله الريفى المسمى " كوينز كرولى " ، وأيضاً لأخته غير الشقيقة الثرية العانس . وتشعر «مس كرولى» بالإعجاب ببيكى إلى حد أن تصر على أن تقوم هى بتمريضها حين تمرض فى منزلها بلندن ، ويوافق «سير بت» بتردد على ترك بيكى تذهب إلى هناك ، ذلك أنه لا يريد أن يضع آمال قيام «مس كرولى» بذكر ابنتيه فى وصيتها ، ولكن حين تموت زوجة «السير بت» ، (وهذه واقعة لا يكاد يبالي بها أى " من شخصيات الرواية) يضطر إلى طلب عودة بيكى إلى منزله الريفى بأى ثمن ، حتى ولو كان الزواج بها ، وكانت «مس كرولى» قد استبقت وقوع ذلك الخطر - ولم تكن ترحب بانضمام بيكى إلى العائلة رغم كل محبتها لصحبته - فقامت ضمناً بتشجيع ابن أخيها طرودون كرولى " على إغواء بيكى ؛ حتى تمنعها بذلك من أن تصبح ليدى كرولى الثالثة ، ولكن رودون يتصرف بأمانة رغم تهوره ، فيقوم بالزواج منها بدلاً من إغوائها ، وتأتى تصرفات بقية الشخصيات بدافع من الحرص والمصلحة الشخصية تماماً ، وما الحب أو الموت إلا مجرد وسائل فى طريق الجرى وراء الثروة والجاه .

وسخرية ثاكرى لارحمة فيها ، فبيكى تصبح "بالغة التأثر" ، ودموعها ، هذه المرة ، حقيقية - ولكن ، لماذا ؟. لأنها قد تزوجت رويون المأفون وهى تطمع أن يرث ثروة عمته؛ لتجد أنها قد أضاعت ثروة أكبر وأكثر ضماناً : أن تصبح زوجة بارون ، ثم - إذا سارت الأمور على طبيعتها ، أرملة أحد الأشراف بعد وقت قصير (فادعاء السير بت بأن أمامه " عشرين عاماً " إسراف فى التفاؤل ، وهو بالتأكيد يقلل من جاذبيته لها) . ويحظى المشهد بكثير من القوة من التوصيف الكوميدي لشخصية «سير بت» ، الذى يقول الراوى عنه قبل ذلك إنه "لم يكن من بين جميع بارونات ونبلاء إنجلترا - والعامه فيها كذلك - من يضاهى هذا الشيخ فى مكره ووضاعته وأنانيته وحمقه وحقارته " . وحين يصف «ثاكرى» صورته وهو ينظر إلى بيكى بتلمظ شهوانى ، فهو يمضى إلى أقصى مدى يسمح له به التحفظ الفيكتوري فى الإلماح إلى أنه ليس بمستبعد أن يشعر «السير بت» تجاه بيكى بشعور جنسى محض . وبكاء بيكى على فقدانها مثل هذا الزوج هو تعليق مدمر لا عليها فحسب ، بل على كل مجتمع " سوق الغرور " .

الانتقال الزمني

- كان غضب مونيكا يتصاعد مستبينا في وجهها .
- قالت : " كان مستر لويد واضعاً لראه حولها ، لقد رأيتهما ، لشد ما أنا أسفة لأننى أخبرتكن ، إن روز هي الوحيدة التى تصدقنى " .
- كانت «روز ستانلى» تصدقها ، ولكن سبب ذلك أن الأمر يستوى عند روز ، فهي كانت أقل واحدة بين تلميذات "مس برودى" اهتماماً بفراشيات مدرستها ، أو بالنشاط الجنسي لأى شخص آخر . وسيظل الأمر دائماً هكذا ، فبعد ذلك ، حينما أصبحت هي ٩٧ نفسها شهيرة بأمورها الجنسية ، كانت جانبيتها الفاتكة في أن الجنس لم يكن يثير لديها أى حب استطلاع على الإطلاق ، ولم تكن تفكر فيه أبداً وكما ستقول «مس برودى» بعد ذلك إنها كانت تملك الفريزة .
- قالت مونيكا لوجلاس : " روز هي الوحيدة التى تصدقنى " .
- وقالت مونيكا حين زارت "ساندى" في دير الراهبات في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين : " حقيقة رأيت تيدى لويد يقبل مس برودى يوماً ما في غرفة الفنون " .
- قالت ساندى : " أعلم أن ذلك صحيح " .
- كانت ساندى تعلم ذلك حتى قبل أن تذكره لها مس برودى يوماً ما بعد نهاية الحرب ، حين كانتا تجلسان في فندق "بريد هلز" تكلان الساندوتشات وتشريان الشاي ، مما لم تكن تسمح به حصبة تموين «مس برودى» تقديمه في بيتها ، كانت مس برودى تجلس ضامرة مقنونة في معطفها الفرو الداكن الذى ماش معها طويلاً ، كانت قد تقاعدت قبل الألوان .
- قالت " لقد تجاوزت ربيع العمر " .
- قالت ساندى : " لقد كان ربيع عمر رائع " .

مورييل سبارك : ربيع عمر مس جين برودى (١٩٦١)

إن أبسط طريقة لحكاية قصة ، وهى التى يفضلها منشدو القبائل نفس تفضيل الآباء عند نوم أبنائهم ، هى البدء من البداية والمضى قدماً حتى الوصول إلى النهاية أو حتى يتغلب النوم المستمعين ، ولكن حتى فى قديم الزمان ، أدراك القصاصون النتائج الشائقة التى يمكن الحصول عليها بالانحراف عن الترتيب الزمنى للأحداث ، وتبدأ الملاحم القديمة عادة فى منتصف القصة ؛ فقصة الأوديسة ، مثلاً ، تبدأ والبطل فى منتصف رحلة العودة إلى وطنه من الحرب الطروادية ، وتعود القهقري كى تصف مغامراته السابقة ، ثم تتابع القصة حتى نهايتها فى " إيثاكا " .

فعن طريق الانتقال الزمنى ، يتجنب السرد تصوير الحياة كمجرد شئ يقع يتبعه شئ آخر ، ويسمح لنا بالربط بين أحداث منفصلة متباعدة عن طريق السببية والسخرية ، فإن نقلة زمنية إلى الوراء فى القصة يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك فى التسلسل الزمنى للقصة ، ولكننا نعلمه بوصفنا قرأء النص ، وهذه أداة مألوفة فى السينما عن طريق الفلاش باك ، وتجد السينما صعوبة أكبر فى تناول " الفلاش فوروارد " - وهو الرؤية المتوقعة لما سيحدث من وقائع فى المستقبل ، والذي يعرفه علماء البلاغة بالمعاجلة ، أى توقع حدوث الشئ قبل وقوعه ، وترجع تلك الصعوبة إلى أن هذه المعلومات تتطلب وجود راو يعرف القصة بكاملها ، والأفلام لا تتضمن عادة رواية ، ومن المهم فى هذا المقام أن فيلم " ربيع عمر مس جين برودى " كان أقل كثافة وابتكاراً من الرواية التى انبنى عليها ، فقد قدم الفيلم القصة فى ترتيب زمنى مباشر ، فى حين تمتاز الرواية بمعالجتها السيالة للزمن ، فتنقل بسرعة إلى الأمام وإلى الوراء فى الإطار الزمنى للحدث .

وتتعلق الرواية بـ « جين برودى » ، وهى مدرسة غربية الأطوار وذات "كاريزما" تعمل فى مدرسة للبنات فى إدنبرة فيما بين الحربين العالميتين ، وبمجموعة من التلميذات الواقعات تحت سحرها ، ومنهن مونيكا المشهورة بمهارتها فى الرياضيات ، وروز المشهورة بالجنس « وساندى ستر » ينجر المشهورة بنطقها الغريب لأحرف العلة ، والشهيرة بعينيها الصغيرتين اللتين لا تكادان تظهران ، ومع ذلك ، لم تكن هاتان العيانان تغفلان عن أى شئ ، ولذلك فإن «ساندى» هى الشخصية التى توفر وجهة النظر الرئيسية فى الرواية ، وتبدأ الرواية والبنات فى سنواتهن النهائية ، ثم تعود سريعاً إلى الوراء لتصف سنينهن الأولى فى المدرسة حين كان تأثير «مس برودى»

عليهن فى أشده ، وتقفز مرات عديدة لتصورهن كباراً ، ولاتزال ذكريات مدرستهن الرائعة تطاردهن .

وفى سنواتهن الأولى ، كانت البنات يتجادلن باستمرار حول حياة مس برودى الجنسية ، وبخاصة ما إذا كانت هناك علاقة لها مع مستر لويد ، مدرس الرسم الوسيم الذى كان قد فقد "محتويات" أحد كميته فى الحرب العظمى ، وتذكر مونيكا أنها شاهدته يحتضنها فى غرفة الفنون ، وتتضايق لأن "روز" وحدها هى التى تصدق ماتقوله ، وتبين الملاحظات التى تقولها لساندى بعد عدة سنوات أنها ماتزال تتألم لذلك التكذيب ، وتعترف ساندى ، التى كانت قد التحقت أثناء ذلك بدير للراهبات ، أن مونيكا كانت على حق ، ويذكر الراوى أن ساندى كانت تعرف ذلك حتى قبل أن تخبرها به مس برودى نفسها يوماً ما بعد قليل من نهاية الحرب .

وفى هذه القطعة الصغيرة ، يتحرك القارئ إلى الوراء وإلى الأمام بسرعة بالغة بين نقاط زمنية مختلفة وكثيرة ، فهناك زمن القصة الرئيسية ، ربما كان أواخر العشرينيات ، حين كانت الفتيات فى سنينهن الأولى يناقشن غراميات مس برودى . وهناك فترة السنوات الأخيرة فى الدراسة ، فى الثلاثينيات ، حين أصبحت روز مشهورة بنشاطها الجنىسى ، ثم هناك الوقت الذى تزور فيه مونيكا ساندى فى الدير ، فى أواخر الخمسينيات . وهناك الوقت الذى تتناول ساندى فيه الشاي مع مس برودى بعد تقاعدها الاضطرابى ، فى أواخر الأربعينيات ، ثم هناك ذلك الوقت غير المحدد ، حين تكتشف ساندى أن مستر لويد قام بالفعل بتقبيل مس برودى فى غرفة الفنون .

ونحن نعرف بعد ذلك بكثير فى الرواية أنه قد اكتشفت ذلك فى سنوات الدراسة الأخيرة ، وكانت مناسبة ذلك محادثة تعلن فيها مس برودى أن روز سوف تصبح عشيقة مستر لويد بدلا منها ، لأنها سوف تكرر نفسها لتلميذاتها ، وتقرر ساندى أن هناك شيئاً خطراً ومثيراً فى الوقت نفسه فى إفراط مدرستها فى الإعجاب بذاتها " وجال بخاطر ساندى أنها تظن نفسها العناية الإلهية ، أو تعتقد أنها الإله الذى ذكره : " كالفن " ، وأنها تعرف البداية والنهاية " ، والروائيون طبعاً يعرفون هم أيضاً بداية قصصهم ونهايتها ، بيد أن «مورييل سبارك» تشير إلى أن هناك فرقاً بين القصص النافعة والهلوسات الخطرة - وربما أيضاً بين الإله فى الكاثوليكية الذى يسمح بالإدارة الحرة ، والإله فى العقيدة الكالفنية الذى لايسمح بذلك ، وهناك وصف له دلالة فى

قسم آخر من الرواية عن عقيدة كالفن عن القدر المرسوم ، الإيمان بأن الله قد أعد لكل شخص تقريباً قبل أن يولد مفاجأة غير سارة عند موته .

وتحبط «ساندى» نبؤة «مس برودى» بأن تصبح هى نفسها عشيقة مستر لويد ، وتفند بذلك دعواها بالسيطرة على مصائر الآخرين ، وتقوم بعد ذلك بالوشاية بمس برودى لدى سلطات المدرسة لأنها بعثت إحدى الطالبات فى مغامرة أودت بحياتها فى أسبانيا الفاشية ، وهذا هو سبب وصف «مس برودى» بالمغدورة فى القطعة . ولا تخلص ساندى أبداً ، فيما يبدو ، من عقدة الذنب تجاه ذلك الموضوع ، بالرغم من توجيهها الدينى . وتوصف مس برودى أيضاً بأنها "ضامرة" لأنها كانت مصابة بالسرطان وتشرف على الموت ؛ ولذلك فالمشهد حزين بيد أنه مشهد يقع قبل منتصف الرواية ، ويعوض عما يثيره من أحزان بمشاهد أخرى كثيرة تحكى عن مس برودى فى ربيع عمرها .

والانتقال الزمنى إجراء شائع جداً فى الرواية الحديثة ، بيد أنه عادة ما يضافى عليه مظهر "طبيعى" بوصفه من عمل الذاكرة ، إما بتقديم تيار وعى شخصية من الشخصيات (فالمونولوج الداخلى لمولى بلوم ينتقل باستمرار من مرحلة من مراحل حياتها إلى مرحلة أخرى ، مثل إبرة الجراموفون التى تنتقل وراءاً وأماماً بين مسارات الأسطوانة الكبيرة) أو على شكل أكثر تحفظاً ، بتقديم مذكرات الراوى / الشخصية أو ذكرياته (مثل دويل فى رواية فورد "الجندي الحميد") ورواية جراهام جرين "نهاية العلاقة" (١٩٥١) هى عمل بارع من هذا النوع ، فالراوى "بندريكس" كاتب متفرع فى بداية الرواية هنرى ، زوج سارة ، التى كان بندريكس على علاقة بها منذ سنوات إلى أن قامت سارة بإنهائها على نحو مفاجئ ، ويفترض بندريكس ، الذى كان لا يزال يشعر بالمرارة والغيرة ، أنها قد وجدت عشيقاً آخر . وحين يفضى هنرى إليه بشكوكه فى زوجته ، يقوم بندريكس بكل عناد باستخدام مخبر سرى لكشف سرها ، ويكتشف المخبر يوميات تحتفظ بها سارة ، وتصف فيها علاقتها ببندريكس من وجهة نظرها ، وتكشف فيها سبباً غير متوقع على الإطلاق لقطع علاقتها به ، وتحكى عن إيمانها الدينى المفاجئ وتجيء هذه التطورات على نحو درامى مقنع ، لأنها تسرد خارج مكانها الزمنى الطبيعى .

وقيام موريل سبائك بالجمع بين كثرة الانتقال الزمني والسرد بضمير الغائب على لسان المؤلف هو استراتيجية مميزة لكُتَّاب مابعد الحداثة ، بما يلفت الانتباه إلى البناء الاصطناعي للنص ، ويحول بيننا وبين أن "نفقد أنفسنا" في التتابع الزمني للقصة الخيالية أو في العمق السيكلوجي للشخصية الرئيسية ، ومثال ملحوظ آخر على ذلك هو رواية كورت فونيجوت "المذبح رقم خمسة" (١٩٦٩) ، فالمؤلف يذكر منذ البداية أن قصة البطل ، بيلي بلجرم ، هي قصة خيالية مبنية على تجربته الواقعية حين كان أسير حرب في مدينة درسدن عندما دمرتها قنابل الحلفاء في (١٩٤٥) ، وهي إحدى الغارات الجوية الأشد هولا في الحرب العالمية الثانية ، والقصة نفسها تبدأ هكذا : "اسمعوا ، لم يعد «بيلي بلجرم» مقيداً بالزمن" ، وهي تنتقل كثيراً انتقالات مفاجئة بين أحداث متفرقة في حياة بيلي المدنية حين كان يعمل في مجال قياس النظارات الطبية ، وكان زوجاً وأباً في وسط غرب أمريكا ، وأحداث خدمته العسكرية التي تصل إلى الذروة في أهوال درسدن ، وهذا يتضمن ما هو أكثر من عمل الذاكرة ، فبيلي "يرحل في الزمان" ، وهو يسعى مع مجموعة من المحاربين القدماء إلى الهروب من حقائق التاريخ الحديث غير المحتملة عن طريق خرافة الخيال العلمي عن الترحال دونما مجهود في الزمان وفي القضاء بين المجرات (الذي يحسب زمنياً بالسنوات الضوئية) ، وهو يؤكد أنه قد اختطف لفترة ما إلى كوكب "تر الفامادور" ، الذي تعمره مخلوقات صغيرة الحجم تشبه سلاكات السباكين تعلوها عين واحدة . وهذه المقطوعات هي على السواء محاكاة تهكمية مسلية لروايات الخيال العلمي وفلسفة جادة . وبالنسبة لأهل "تر الفامادور" ، كل الأزمنة حاضرة في الوقت نفسه ، ويمكن للمرء أن يختار الزمان الذي يريد أن يكون فيه ، إن الحركة العنيدة ذات الاتجاه الواحد للزمن هي التي تجعل من الحياة مأساة من منظورنا البشري ، إلا إذا أمن المرء بأبدية يتم فيها استرداد الزمن وعكس مسار آثاره ورواية "المذبح رقم خمسة" هي تأملات شجنية دافعة إلى التفكير في هذه المواضع ، وهي رواية مابعد المسيحية وما بعد الحداثة على السواء ، وإحدى صورها الأشد عجباً ومرارة تتمثل في فيلم عن الحرب يشاهده «بيلي بلجرم» بترتيب عكسي :

انطلقت الطائرات الأمريكية ، مليئة بالنقوب والرجال الجرحى

والجثث ، في عكس مسارها من أحد مطارات لندن وفوق فرنسا ، طارت نحوها مقاتلات ألمانية في عكس مسارها ، وامتنعت رصاصات وشظايا القنابل من بعد

الطائرات وولاحيها ، وقد فعلت الشيء نفسه بالنسبة لقاذفات القنابل الأمريكية المحطمة الراقدة على الأرض ، فطارت تلك الطائرات في مسار عكسي لتلحق بتشكيلاتها .

وقد قام مارتين إيميس مؤخراً (مع اعترافه على النحو الواجب بالفضل لقانونيجوت) بتطوير هذا الوهم في كتاب كامل "سهم الزمان" ويقص فيه حياة مجرم حرب نازي ، بمسار عكس ، من لحظة مماته حتى لحظة مولده ، مما يخلق أثراً كوميدياً غريباً في البداية ، إلا أنه سرعان ما يتحول تدريجياً إلى شيء مضطرب ويثير الاضطراب في الوقت نفسه حين تقترب القصة من أهوال "الهولوكوست" . ومن الممكن تفسير القصة على أنها نوع من المَطَرُ تضطر روح الشخصية الرئيسية أن تحيا فيه ثانية ماضيها المفزع ، أو على أنها أسطورة إلغاء الشر ، الأمر الذي يشكل استحالة واضحة ، ومعظم الأمثلة التي تحضرني عن التجريب الجذري للتسلل الزمنى في القصة تتعلق ، فيما يبدو ، بالجرائم وسوء السلوك والخطايا .

القارئ في النص

- كيف يمكنك ، ياسيدي ، أن تكوني بهذه الغفلة عند قراءتك الفصل الأخير ؟
 لقد ذكرت لك فيه ، " أن أمي ليست من أتباع الكنيسة الكاثوليكية " .
 - أتباع الكنيسة الكاثوليكية ! إنك لم تفكر لي شيئاً من ذلك القليل ياسيدي .
 - سيدي ، استمعك عنراً أن أكرر لك ذلك ، أنتى قد أوضحت لك هذا الأمر
 بكل مايمكن للكلمات أن تبينه بالطريق المباشر .
 - إذن ، ياسيدي ، لايد أنتى قد قفزت صفحة من الصفحات .
 - كلا ياسيدي ، لم تفتك كلمة واحدة .
 - إذن لقد نمت ياسيدي .
 - إن عزة نفسى لاتسمح لك بعمل هذا العذر ياسيدي .
 - إذن فلما أعلن أنتى لأعرف أى شيء عن الموضوع .
 - هذا ياسيدي هو ما ألومك عليه . وكعقاب على ذلك ، وأنا أصر عليه ، يجب
 عليك أن تعودى حالا ، أى حين تصلين إلى آخر جملة تقرئين فيها ، وتعيدين قراءة
 الفصل كله من جديد .
 وقد أوقعت هذا العقاب على السيدة ، لا بدافع من الجور أو القسوة ، ولكن
 لأفضل الأسباب ! ولهذا فلن أقدم لها أى اعتذار حين تعود فى قراءتها إلى الوراء :
 والسبب هو المواخذه على اللوق الفاسد الذى زحف على الآلاف من الناس غيرها ،
 وهو القفز فى القراءة السريعة بحثاً عن المغامرات وليس الاطلاع على الفنون
 والمعارف العميقة التى يتضمنها كتاب من هذا النوع ، الذى سوف يجنيها القراء لو
 قرؤوه كما يجب القراءة ،
 «لورانس ستيرن ، حياة وأراء تريسترام شاندى المحترم (١٧٥٩ - ٦٧)

لابد لكل رواية من راوٍ ، مهما يكن بعيداً عن الذاتية ، ولكن ليس بالضرورة أن يكون لها "مرؤى" له ، والمرؤى له هو أى ابتعاث ، أو بديل ، لقارئ الرواية فى داخل النص ذاته . ويمكن لهذا أن يكون شيئاً عارضاً كالتداء الماكوف الذى يستخدمه الروائيون الفيكثوريون "عزيزى القارئ" ، أو يكون شيئاً مسهباً كالإطار الذى وضعه «رديارد كلبنج» لروايته "مسز باتهيرست" التى ناقشتها سابقاً (الفصل ٧) ، وفيها الراوى "أنا" هو نفسه المرؤى له فى قصة يحكيها ثلاث شخصيات أخرى تتبادل هى نفسها فيما بينها دورى الراوى والمرؤى له . ويبدأ "إيتالو كالفينو" روايته "لو أن مسافراً فى إحدى الليالى " يحض قارئة على أن يهيه نفسه : "استرخى ركب . اطرء عنك أى فكرة أخرى ، دع العالم من حولك ينزوى ، أفضل شئ إغلاق الباب ؛ فالتليفزيون مفتوح على الدوام فى الغرفة المجاورة " ، بيد أن المرؤى له ، مهما كان تكوينه ، هو دائماً مجرد أداة بلاغية ، وسيلة للسيطرة على استجابة القارئ الحقيقى الذى يضل خارج النص ، وتكثيف تلك الاستجابة .

ويعمد لورانس ستيرن ، الذى يروى تحت اسم تريسترام شاندى ، إلى القيام بكل أنواع اللعب بالعلاقة بين الراوى والمرؤى له ، وهو يفعل مايقوم به "الكوميديان" فى صالات الموسيقى الذى يزرع عملاء له بين النظارة ، ويدخل تعليقاتهم وملاحظاتهم السافرة فى نمرته التى يؤديها ؛ فستيرن أحياناً يجسد قارئه فى صورة سيدة ، يسأله ، ويداعبه ، وينتقده ، ويتملقه ، مما يعود علينا نحن القراء الحقيقين بالمتعة والنفع .

« وتريسترام شاندى » رواية ذات صفات مميزة للغاية ، يعمد فيها راويها الذى يحمل العنوان اسمة إلى حكاية قصة حياته منذ تخلقه نطفةً إلى مرحلة النضج ، ولكنه لايجاوز العام الخامس ، لأن محاولته وصف وتفسير كل حادثة بأمانة وإسهاب تقوده إلى استطرادات لانهاية لها ، فكل شئ يرتبط بأشياء أخرى حدثت قبله أو بعده أو فى مكان آخر ، ويجاهد تريسترام ، براعة وإن عبثاً ، للحفاظ على الترتيب الزمنى فى روايته . وفى الفصل التاسع عشر ، وهو مازال مربوطاً بلا أمل فى التاريخ السابق لولادته ، يشير إلى المصير الساخر الذى لاقاه والده ، الذى كان يكره اسم تريسترام أكثر من كل الأسماء ، ثم عاش ليرى ابنه يتلقى دون قصد ذلك الاسم نفسه عند تعمده ، ويعلن : "ولولم يكن من المستحيل أن يجرى تعميدى قبل أن أولد بالفعل ، لقدمت القارئ بياناً كاملاً عن ذلك الموضوع" .

وهذه هي العبارة (وهو يكشف ذلك بعد القطعة التي اقتبستها) التي كان يجب أن توضح للقارئ التي يتوجه إليها بالحديث مذهب أمه الديني ، لأنه : لو كانت أمي من أتباع الكنيسة الكاثوليكية ، ياسيدتي ، لما كان هناك داع لكل ماسبق ذكره ، والسبب في ذلك هو أنه ، وفقاً لوثيقة يوردها تريسترام (في أصلها الفرنسي) في القصة ، أقر مؤخراً بعض اللاهوتيين العالمين في السوربون فكرة القيام ، بشروط معينة ، بتعميد الأطفال الذين يمرون بولادة صعبة ، وهم مازالوا في رحم أمهاتهم ، عن طريق محقنة طريق محقنة تحمل إليهم الماء المقدس ، وعلى هذا ، يمكن في بلد كاثوليكي ، أن يتم تعميد الشخص قبل أن يولد .

وكانت السخرية من الكاثوليكية (كان ستيرن قسيساً أنجليكانياً) والانخراط في مزح حول الأعضاء الخاصة في جسم الإنسان ، من الأشياء التي كان المؤلف يلام عليها أحياناً ، ولكنك لا بد أن تكون قارئاً عبوساً إذا أنت لم تبتسم لطرافه وبراعة ردوده على السيدة (وقد زاد من حيويتها طريقة ستيرن الحرة المميزة في استخدام علامات الترقيم [في الأصل الإنجليزي]) ولتعليقاته الجانبية الموجهة للقارئ ، ذلك أن الوظيفة الأساسية لهذا الخروج عن الموضوع هي تحديد فنه والدفاع عنه . وهو يوعز إلى السيدة بإعادة قراءة الفصل السابق ، بهدف "المؤاخذه على ذوق فاسد زحف على الآلاف من الناس غيرها ، وهو القفز في القراءة السريعة بحثاً عن المغامرات وليس الاطلاع على الفنون والمعارف العميقة التي يتضمنها كتاب من هذا النوع ، الذي سوف يجنيها القراء لو قرؤوه كما تجب القراءة .

ولاعجب أن يصبح "تريسترام شاندي" كتاباً محبوباً لدى الروائيين التجريبيين ومنظري الرواية في بلدنا ، وكما أوضحت سابقاً ، عمد الروائيون المحدثون وروائيون مابعد الحداثة إلى محاولة إثناء القراء عن طريق تحطيم وإعادة ترتيب التسلسل الزمني والسببي التي تقوم عادة عليهما ، وقد استبق «ستيرن جيمس» «جويس وفرجينيا وولف» بالسماح لشطحات ذهن البشري أن يقرر شكل القصة ومسارها ، وأحد شعارات النظرية الأدبية الحديثة هو " الشكل المكاني " ، وهو يعنى إضفاء حدة على العمل الأدبي عن طريق نمط من المؤتيفات المترابطة التي لا يمكن إدراكها إلا بإعادة قراءة النص بالطريقة التي يوصى بها تريسترام .

ويعمل حواراه مع قرائه على إضفاء طابع مكاني على الطابع الزمني لعملية القراءة ، على نحو أشد جذرية عن ذي قبل ، فالرواية تقدم في صورة غرفة نختلى فيها نحن القراء بالراوي ، فقبل أن يورد الراوي التفاصيل الدقيقة لعملية تكوينه من نقطة مثلاً ، يعلن أن ذلك مكتوب فحسب "لحبي الاستطلاع والفضوليين" ويدعو القراء الذين لاتهمهم هذه الأوصاف إلى تخطيها قائلاً :

أغلق الباب

وهو على ثقة من أننا سوف نختار البقاء معه .

وفي القطعة المقتبسة ، يدعو الراوي أحدها ، السيدة إلى إعادة قراءة الفصل السابق "حين تصلين إلى آخر جملة تقرئين فيها " (وهذا تذكير واضح ومميز من المؤلف بطبيعة عملية القراءة) . ويجعلنا المؤلف ، نحن الذين نقرر البقاء معه ، نشعر أننا محظوظون بالثقة التي يولينا إياها ، ويدعونا ضمناً إلى أن نباعد بين أنفسنا وبين تلك القارئة غير الواعية وذلك "النوق الفاسد الذي زحف على الآلاف من الناس غيرها " ، وهو قراءة رواية من أجل القصة التي تحكيها وحسب ، ومادما عند هذا الحد نجهل ، كالقارئة المشار إليها ، الإشارة إلى الكنيسة الكاثوليكية ، فإننا لانستطيع أن نعارض كثيراً الحجة التي قدمها المؤلف للدفاع عن أسلوبه .

الطقس

كان مساء هذا اليوم طويلاً وكثيفاً في "هارتفيلد" . وأضاف الطقس مايمكن أن يضيف من الجهامة ، وتساقط مطر عاصف بارد ، ولم يستتب شهر يوليو إلا في الأشجار والشجيرات ، التي كانت الريح تلعب بها وفي طول اليوم ، وهو ما أطال أمد رؤية هذه المناظر القاسية .

جين أوستن : ذ ايمّا (١٨١٦)

لندن . وجلسة «سان ميشيل» قد انتهت منذ فترة قصيرة . وقاضى القضاة يجلس في قاعة "لنكوان إن" طقس نوحمير اللعود ، كثير من الوحل في الشوارع ، كأنما المياه قد انزاحت حديثاً من على وجه الأرض ، ولن يكون غريباً أن نلقى بيناصوراً طوله أربعون قدماً أو نحو ذلك يخوض كمسحلية قبيلة عبر طريق "هولبورن هل" . ويسقط الدخان من فوهات المداخن على هيئة رذاذ أسود يندف من الهباب في حجم ندف الثلج الكبيرة - ويتخيل المرء أنها قد ارتدت الحداد حزناً على موت الشمس . ولا تكاد الكلاب تبين في ذلك الوحل ، والحياد ليست أحسن حالا ؛ مغطاة بالرذاذ حتى غمامة عيونها ، والمشاة ، يتدافعون بمظلاتهم وقد سرت عدوى سوء المزاج بينهم سرياناً عاماً ، ويفقدون توازنهم عند ركن الطريق ، حيث كان الآلاف غيرهم من المشاة يتعشرون ويتزلقون منذ أن انشق النهار (إذا كان لذلك النهار أن ينشق) ، فيخسفون ركاباً جليداً على طبقات الوحل التي تشبثت بعناد في تلك المناطق على الأرصفة ، وتتضاعف بفائدة مركبة .

تشارلز ديكنز : البيت القفر (١٨٥٣)

فيما عدا عاصفة أو أخرى تثور في البحر ، لم يحظ الطقس إلا باهتمام ضئيل في النثر القصصى حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وفي القرن التاسع عشر ، بدا كما لو أن جميع الروائيين أصبحوا يتحدثون عنه ، وكان هذا يرجع في جزء منه إلى زيادة تقدير الطبيعة ، التي خلقها الشعر والتصور الزيتي الرومانسيين ، وفي الجزء الآخر إلى نمو الاهتمام الاهتمام الأدبي بالشخصية الفردية ، وفي حالات الشعور التي تتأثر بإدراكنا للعالم الخارجي وتؤثر فيه . وكما أوضح كولردج { في قصيدته عن "الكر" :

أيها السيد ! إننا نتلقى بقدر مانعطي

والطبيعة تحيا في حياتنا وحسب .

ونحن نعرف أن الطقس يؤثر في حالاتنا النفسية ، والروائيون لديهم ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسية التي يريدون ابتعاثها .

ولذلك فكثيراً ما يستخدم الطقس لإثارة الوقع الذي سماه جون رسكن " الوهم الشعري " ، وهو إسقاط عواطف بشرية على عالم الطبيعة ، وهو قد كتب قائلاً : " كل عطفة جامحة ... تخلق فينا انطباعاً زائفاً عن الأشياء الخارجية ؛ وأنا أسمى ذلك الانطباع الزائف ، بصفة عامة ، الوهم الشعري " . وكما ينطوي عليه الاصطلاح ، كان رسكن يعتقد أنه شيء طالح ، علامة على انحدار الفن والأدب الحديثين (بالمقارنة مع الفن والأدب الكلاسيكيين) . وبالفعل فإنه كان يفتح المجال للكتابات المتكلفة والمعبرة عن الرضا عن الذات . بيد أن تلك الأداة البلاغية ، لو استخدمت بذكاء وكياسة ، بوسعها أن تنتج انفعالات مؤثرة وقوية ، بدونها تصبح القصة أشد ضعفاً بكثير .

وكانت جين أوستن ، الكاتبة الكلاسيكية ، ترتاب ارتياباً قوياً في الخيال الرومانسى ، وسخرت منه في رسمها لشخصية مريان في روايتها "العقل والهوى" . فبعد القورة العاطفية التي مرت بها مريان في الخريف قائلة :

«لكم شعرت بالبهجة حين كنت أسير وأنا أراها تطيرها الرياح نحوى كمياه الأمطار ، كم أثارت هذه الأوراق ، مع فصل الخريف والهواء ، في نفسى من مشاعر ملهمة ! » .

علقت على ذلك « إلينور » ، الأخت الصغرى لماريا بقولها في جفاف : « إن الجميع لا يشاطرونك شعورك هذا تجاه الأوراق الذابلة » فالطقس في روايات «جين أوستن»

عادة ما يؤدي نوراً عملياً مهماً في الحياة الاجتماعية لشخصياتها ، أكثر منه مجازياً لمشاعرهم الداخلية ، والتلج في الفصلين (١٥ ، ١٦) من رواية « إيماً » تصوير لذلك . فأول ذكر له يرد في وسط مآدبة العشاء التي يقيمها «مستر وستون» قبيل الكريسماس ، حين يدخل «مستر جوننايتلى» ، الذي لم يكن راغباً في حضورها على أية حال ، ويعلن في غبطة لا يفلح في إخفائها أن « التلج يتساقط بغزارة مع رياح عاتية » مما دفع الرعب في قلب مستر وودهاوس ، والد إيماً المعتل الصحة ، وتبع ذلك مناقشة اشترك فيها الجميع ، وكل يقول ما يفصح عن شخصيته بدلاً من تناول الموضوع ، إلى أن يعود مستر «جورج نايتلى» من تقييمه الشخصى لحالة الطقس ويدلى بتقرير معقول ومطمئن عنه ، كعادته في مثل تلك الأمور ويستنتج هو وإيماً أن مستر «وودهاوس» سينتابه القلق رغم ذلك طول المساء ، فيقرران استدعاء العربات للعودة ، ويستغل مستر إلتون هذا الرحيل المفاجئ للانفراد بإيماً في عربتها والتصريح لها بحبه مما يسبب لها مفاجأة وحرماً عميقين ، لأنها كانت تعتقد أنه واقع في هوى صديقتها هاربيت ، ومن حسن الحظ أن أعطى الطقس الذي ساد خلال الأيام القليلة التالية عذراً لإيماً لعدم مقابلة أى من هذين الشخصين .

كان الطقس موافقاً لها تماماً ... فالثلج يغطي الأرض والجو في حالة غير مستقرة بين الصقيع والذوبان ، وهي حالة لا تدعو أبداً إلى الخروج ؛ ولما كان كل يوم يبدأ بالمطر أو الثلج ، ويعود كل شئ إلى التجمد في السماء ، فقد وجدت إيماً العذر المطلوب كيما تسجن نفسها في منزلها .

وهنا لأنه ذو صلة وثيقة بالقصة ، ولكن الوصف حرفي تماماً .

ومع ذلك ، فحتى «جين أوستن» تستخدم أحيانا الوهم الشعري استخداماً حذراً ، فحين تصبح إيماً في وضع صعب ، بعد أن اكتشفت حقيقة « جان فير فاكس » بكل ما فيها من ملابسات حرجة بالنسبة لمسلكتها ، وحين تحققت في وقت متأخر أنها تحب مستر نايتلى ولكنها تعتقد أنه سيتزوج هاربيت - في ذلك الوقت ، الذي كان أسوأ أيام حياتها . « أضاف الطقس ما يمكنه من الغم » وكان بوسع رسكن أن يبين أن الطقس غير قادر أن يضيف أى شئ بيد أن العاصفة الصيفية هي الموازى الأكمل لمشاعر البطلة بشأن مستقبلها لأن وضعها البارز الثابت في المجتمع الصغير المغسلق في « هايبيري » سيجعل « شيئاً قاسياً » كزواج هاربيت من نايتلى « ظاهراً لفترة أطول » ، ولكن لما كانت تلك العاصفة قد هبت في غير وقتها ، فقد ظهرت الشمس في اليوم التالي وجاء جورج نايتلى ليطلب يد إيماً وليس هاربيت .

وفى حين قدس جين أوستن الوهم الشعري بخفة لا نكاد نلاحظه معها ، يقرعنا به ديكنز على رعوسنا فى الفقرة الافتتاحية الشهيرة من روايته « منزل قفر » ، فإضفاء صفة تشخيصية على طقس نوفمبر فى عبارة « طقس نوفمبر اللدود » شئ عادى فى اللغة الجارية ، ولكنه يحمل هنا مظهر الغضب الإلهى ، خاصة وأنه جاء قريباً من الإشارات إلى العهد القديم من الكتاب المقدس. فعبارة « كأنما المياه قد انزاحت حديثاً من على وجه الأرض » ترجع صدى وصف قصة الخلق وقصة الطوفان ، وهذه الإشارات من الكتاب المقدس تمتزج بطريقة فيكتورية صرف بنظريات الكون الأحدث التى تلت داروين ، بالكلام عن الديناميكيات وتحلل المنظومة الشمسية بفعل التعادل الحرارى . ومحصلة ذلك كله تمثل عملاً غريباً من أعمال إزالة الألفة .

تمثل فعلى المستوى المباشر ، تمثل تلك الفقرة صورة واقعية لشوارع لندن فى القرن التاسع عشر فى طقس سيئ . وتقدم تجميعاً لتفاصيل مألوفة فى وصف بسيط وحرفى : الدخان المتساقط من فوهات المداخن ، كلاب لا تستبين من الوحل ... جياد مغطاة بالرداذ حتى غمامة عيونها ... مظلات تتصادم . بيد أن خيال ديكنز المجازى يحول هذا المشهد العادى إلى رؤيا مخيفة لعاصمة الإمبراطورية البريطانية الشموخ وقد ارتدت إلى مستنقعات بدائية ، أو استبقت الفناء النهائى لكل صور الحياة على الأرض ، والتقلب الاستعارى المضاعف من ندف الهباب ، إلى ندف الثلج وقد ارتدت ثياب الحداد ، إلى موت الشمس ، وهو تصوير رائع بصفة خاصة .

وهذه الفقرة تمثل مشهداً من النوع الذى نلاقه فى قصص الخيال العلمى (رؤيا الديناميكيات يخوض عبر « هولبورن هل تستبق » كنج كونج » وهو يتسلق مبنى الإمباير ستيت ، و« موت الشمس » النهاية المرعبة لرواية هـ . ج . ولز » أله الزمان ») وفى روايات ما بعد الحداثة للمتنبئين بالمصير المحتوم ، مثل « مارتن إيميس » ، فهو يصور ، كيما يشجب ، مجتمعاً قد خرج على نواميس الطبيعة بفعل الطمع والفساد ، والذى سيدرسه ديكنز فى حبكة روايته المتشابكة التى تدور حول ضيعة يتنازع الجميع على ملكيتها . وهو يذكر بلماحية أن الوحل هنا فى مدينة لندن ، يتضاعف بأرباح مركبة ، مذكراً إيانا بشجب الكتاب المقدس للمال بوصفه « الريح القبيح » . وقاضى القضاة ، الذى يوصف فى بداية القطعة (فى سلسلة من

العبارات الموجزة تماثل العناوين في « أخبار الساعة العاشرة » (وهو يترأس المحكمة العليا ، يبدو أيضاً وكأنه يترأس الطقس ، ويتم حسم هذا التماثل بعد عدة فقرات :
لم يكن هناك أبداً مثل هذا الضباب الكثيف والوحل الدفينين وكل ما يتمشى مع
الجلسة المتعثرة الموحلة التي تواجه المحكمة العليا في ذلك اليوم متمثلة في أعتى
المجرمين والخطاة الذين شهدتهم السماء والأرض .

التكرار

وفي الخريف كانت الحرب دائماً حاضرة ، ولكننا لم نشارك فيها بعد ذلك ، كان الجو بارداً في الخريف في ميلانو ، وكان الظلام يهبط مبكراً ، وعندها تضام المصابيح الكهربائية ، وكان التجول في الشوارع والتطلع إلى الفقرينات أمراً يبعث على البهجة . كانت هناك حيوانات مصيدة معلقة خارج المحلات ، وندف الثلج تعلق بفرو الثعالب والرياح تهز نيوها ، وكانت الطيلاء معلقة في جمود وثقل وفراغ ، وطيور صغيرة تتأرجح وسط الرياح التي تقلب ريشها إلى الخلف ، كان خريفنا بارداً وكانت الرياح تهب من ناحية الجبال .

وكنا جميعاً نذهب إلى المستشفى كل أصيل ، وكانت هناك طرق مختلفة للوصول إليها سيرا عند الفسق ، طريقان منها علي طول القنوات ، ولكنهما كانا طريقين طويلين ، ومع ذلك فلا بد لك أن تعبر جسراً فوق قناة كيما تدخل إلى المستشفى . وكان ثمة خيار بين ثلاثة جسور . وعلى واحد منها امرأة تباع حبات « أبو فروة » المشوية ، وكان الدق ينبعث عند الوقوف أما النيران المشتعلة في قطع الفحم ، وتشعر بعد ذلك بحبات « أبو فروة » الدافئة في جيبك ، كان المستشفى قديمة ، وجميلة جداً ، وتدخلها من خلال بوابة وتمشي عبر فناء وتدخل من بوابة أخرى على الجانب الآخر ، وعادة ما تكون هناك جنازة تتطلق من الفناء ، وفيما وراء المستشفى كانت هناك المباني الحجرية الجديدة ، حيث كنا نتقابل كل أصيل وكلنا في غاية الألب ومهتمون بالأمر ، ونجلس في الأجهزة التي كانت ستجعل كل شيء مختلفاً .

أرنست همنجواي : في بلد آخر (١٩٢٧)

إذا كان لديك أيها القارئ وقتاً وميلاً ، فخذ أقلاماً ملونة وارسم دوائر حول الكلمات التي ترد أكثر من مرة في الفقرة الأولى من قصة «همنجواي» ، مستخدماً لوناً مختلفاً لكل كلمة ، وصل ما بين الكلمات الواحدة ، وسوف تكشف بذلك نمطاً مركباً لسلاسل لفظية تصل بين كلمات من نوعين : "الكلمات ذات المغزى الإسنادي : الخريف ، بارد ، الظلام ، الرياح ، تهب ، وهي التي يمكن أن نسميها كلمات معجمية : ثم هناك أدوات التعريف وحروف الجر وحروف الوصل ، مثل «ال» من ، في ، «و» وهي التي يمكن أن نسميها كلمات نحوية ،

ومن المستحيل تقريباً أن نكتب بالإنجليزية دون تكرار الكلمات النحوية ، لذلك فنحن لا نلاحظها على ذلك المستوى ؛ ولكن المرء لا يمكنه إلا أن يلاحظ العدد المدهش من حرف الوصل « و » في هذه الفقرة القصيرة ، وهذا علامة على تركيبها اللغوي الذي يكثر فيها التكرار ، والذي يسلك عبارات تقريرية معاً دون أن تكون إحداها معتمدة على الأخرى ، أما الكلمات المعجمية ، فهي تتكرر بنسق أقل انتظاماً ، إذ هي تتركز في بداية الفقرة وفي نهايتها .

والتكرار المعجمي النموي على هذا النمط قد ينتهي بالحصول على أقل الدرجات في مواضيع « الإنشاء » المدرسية ، وذلك عن حق فالنموذج التقليدي للنثر الأدبي الجيد يتطلب « تنوعاً متميزاً » : فإذا تعين عليك أن تشير إلى شيء ما أكثر من مرة ، ينبغي لك أن تعثر على طرق بديلة لوصفه ، كما يجب أن تخلع على تركيبك اللغوي القدر نفسه من التنوع (والقطعة المقتبسة من « هنري جيمس » التي بحثناها في الفصل السادس غنية بالأمثلة على كلا الصنفين من التنوع) .

ومع ذلك فقد رفض «همنجواي» البلاغة التقليدية ، لأسباب أدبية في جزء منها وفلسفية في جزءها الآخر ، فقد كان يعتقد أن « الكتابة الجيدة » تزيف المترجم ، وجاهد كيما « يضع على الورق ما يحدث حقيقة في الواقع ، والحالة الواقعية للأشياء التي أنتجت الانفعال الذي مرت به الشخصية » ذلك عن طريق استخدام لغة بسيطة دالة خالية من زخرفة الأسلوب .

والأمر يبدو سهلاً ، ولكنه ليس كذلك بطبيعة الحال ، إن الكلمات بسيطة ولكن ترتيبها ليس بسيطاً ، فهناك طرق عديدة ممكنة لترتيب كلمات الجملة الأولى ، ولكن الطريقة التي اختارها همنجواي تقسم عبارة « نشارك في الحرب » إلى عبارتين ، مما

يلمح إلى التوتر لم يتم الإفصاح عنه بعد فى شخصية الراوى ، مزيجاً من الارتياح والسخرية ، وكما سنعلم بعد حين ، فإن الراوى ورفاقه هم جنود أصيبوا بجرح حين كانوا يحاربون على الجبهة الإيطالية فى الحرب العالمية الأولى ، وهم يستشفون الآن ، بيد أنهم قد أدركوا أن الحرب التى كادت تقتلهم ربما قد أحالت حياتهم إلى شىء لا يستحق أن يُعاش ، إنها قصة عن الصدمة ، وكيف يتعامل الإنسان معها ، أو يفشل فى التعامل معها ، والكلمة التى لا ينطقها أحد والتى هى مفتاح كل الكلمات المتكررة فى النص هى « الموت » .

والكلمة الأمريكية للخريف ، fall [بمعنى يسقط أيضاً] ، تحمل بين ثناياها إشارة إلى موت النبات ، وهى صدى للعبارة التقليدية عمن يموت فى المعركة « سقط فى الميدان » . وإن مقابلتها بكلمتى « بارد » و « الظلام » فى الجملة الثانية تعزز من تلك الارتباطات الذهنية ، وتقدم المحلات المنيرة ، فيما يبدو ، شيئاً من التلهية (وهو تأثير يزيده عدم وجود تكرار معجمى فى هذه الجملة) ، بيد أن انتباه الراوى يتركز بسرعة على الحيوانات المصيدة المعلقة خارج الحوانيت ، وهذا رمز آخر للموت . ووصف الثلج المتناثر على فروها والرياح التى تعبث بريشها هو وصف حرفى ودقيق ، ولكنه يؤثق من ارتباط كلمات الخريف والبرد والظلام والرياح وتهب ، بالموت ، وثمة ثلاث كلمات من بين الكلمات المتكررة تتجمع لأول مرة فى الجملة الأخيرة حاملة معها أثراً شاعرياً بالختام : « كان خريفاً بارداً وكانت الرياح تهب من ناحية الجبال » والجبال هى المكان الذى تجرى فيه الحرب ، والرياح ، التى هى غالباً ما ترمز للحياة والروح فى الكتابات الدينية والرومانسية ، ترتبط هنا بفقدان الحياة ، لم يكن هناك حضور قدسى فى تلك القصص الأولى التى كتبها « همنجواى » ، لقد تعلم البطل من صدمة المعارك ألا يثق بالقوى الميتافيزيقية عدم ثقته بالأدوات البلاغية ، إنه لا يثق إلا بحواسه وينظر إلى التجربة من ناحية استقطابية حادة : بارد / دافئ ، مضى / مظلّم ، حياة / موت .

وتستمر الإيقاعات والتكرارات الطلسمية فى الفقرة الثانية ، فقد كان من السهل للمؤلف أن يجد بدائل أليق من كلمة « المستشفى » أو أن يقوم ببساطة باستخدام ضمير الغائب للإشارة إليها أحياناً ، بيد أن المستشفى هى مركز حياة الجنود ، والمكان الذى يحجون إليه يومياً ، ومستودع آمالهم ومخاوفهم ، ولذلك فإن تكرار الكلمة مؤثر ، ومن الممكن تنويع الطريق الذى يذهب فيه المرء إلى المستشفى ، ولكن المقصد

واحد دائماً، وثمة اختيارات للجُسور ، ولكن على المرء أن يعبر قناة (وربما هو إلماح خافت لنهر « ستايكس » فى العالم السفلى) ، والراوى يفضل الجسر الذى يستطيع فيه شراء حبات « أبو فروة » المشوية . التى تكون دافئة فى الجيب كالرجاء فى الحياة - إلا أن «همنجواى» لا يستخدم هذا التشبيه بل يلمح إليه فحسب ؛ على النحو الذى عمد فيه فى الفقرة الأولى إلى تحميل وصفه لفصل الخريف محملاً بقوة انفعالية ، كما يحدث فى أى مثال لأسلوب الإيهام الوجدانى (انظر الفصل السابق) دون استخدام الاستعارة ، إن الخط الذى يفصل بين البساطة المشبعة وبين الرثابة المتكلفة خط دقيق ، وهمنجواى لا يظل دائماً بمنأى عنه ؛ بيد أنه قد عمد فى أعماله الأولى إلى صياغة أسلوب أصلى تماماً بالنسبة لعصره .

وغنى عن القول إن التكرار لا يتصل بالضرورة بتقديم الحياة بصورة إيجابية كئيبة ، مضادة لما هو وراء الطبيعة ، على نحو ما نجد فى همنجواى ، فالتكرار سمة مميزة للكتابات الدينية والصوفية ، ويستخدمه الروائيون الذين ينحون فى عملهم إلى ذلك الاتجاه - مثل د . هـ . لورانس . فلفة الفصل الأولى من رواية « قوس قزح » التى تبعث طريقة حياة ريفية انتهت منذ زمن ، تعكس التكرار اللفظى والموازاة اللغوية للعهد القديم من الكتاب المقدس :

وتماوجت أعواد القمح الطرية وكانت حريرية الملمس ، وسرى رونقها فى أطراف من شاهدها من الرجال ، وأمسكوا بضروع الأبقار ، وأعطت الأبقار لبنها ونبضت ضروعها بين أيدي الرجال ، ودق نبض الدماء فى ضروع الأبقار فى نبض أيدي الرجال .

والتكرار هو أيضاً وسيلة محببة للخطباء والوعاظ ، وهى أدوار كان « تشارلز ديكنز » ينقمصها أحياناً فى دوره كمؤلف . وفيما يلى ، مثلاً ، ختام الفصل الذى كتبه ويصف فيه موت « جو » ، الكئاس الفقير ، فى رواية « منزل قفر » :

ميت ، يا صاحب الجلالة ، ميت ، أيها اللوردات والسادة ، ميت يا أصحاب القداسة الصحيحة ويا أصحاب القداسة الخاطئة من كل مذهب . ميت ، أيها الرجال وأيتها النساء ، يامن ولدتم وفى أفئدتكم عرق العطف السماوى ، ويموتون هكذا حول كل يوم .

والتكرار يمكن ، بطبيعة الحال ، أن يكون فكاهياً ، كما فى هذه القطعة من رواية مارتن إيميس « المال » :

ومن الملفز أن الطريقة الوحيدة التى كان بوسعى أن أجعل « سلىنا » ترغب فى أن تطارحنى الهوى بالفعل هى ألا أرغب فى أن أطارحها الهوى ، هذه طريقة لا تفشل أبداً ، فهذا يجعلها فى مزاج رائق ، والمشكلة هى أنه حين لا أرغب فى أن أطارحها الهوى (وهذا يحدث أحياناً) ، لا أرغب فى أن أطارحها الهوى . ومتى يحدث ذلك ؟ متى لا أرغب فى أن أطارحها الهوى ؟ حين ترغب هى أن أطارحها الهوى ، إنى أحب أن أطارحها الهوى حين يكون مطارحتى الهوى آخر شىء ترغب فيه ، وهى تطارحنى الهوى دائماً تقريباً إذا صحت فيها أو هددتها أو أعطيتها ما يكفى من المال .

ولا حاجة إلى الإشارة إلى أن الإحباطات والتناقضات التى تشهدها علاقات الراوى الجنسية مع سالىنا تصبح أكثر فكاهة وسخرية عن طريق تكرار عبارة مطارحة الهوى التى كانت يمكن الاستعاضة عنها بعبارات أخرى بديلة كثيرة ، (وإذا كان لديك شكل فى هذا ، حاول أن تعيد كتابة القطعة مع استخدام بدائل منمقة) ، وتمثل الجملة الأخيرة أيضاً نوعاً مهماً آخر للتكرار : ورود كلمة أساسية خاصة بالموضوع خلال الرواية كلها - وهى هنا كلمة « المال » إن كلمة « المال » ليست عبارة « أطارحها الهوى » هى التى تحتل حيزاً آخر كلمة فى الفقرة التى اقتبسناها أعلاه ، وهو حيز مهم وحاسم ، وهكذا ، يعمل نوع من التكرار ينتمى للمستوى الكلى الكبير للنص ، عمل التنويع على المستوى الجزئى الصغير .

النثر المنمق

لنور لوليتا نور حياتي ، نار أعضائي . يا خطيئتي ، ويا روحي ، لو - لي - تا .
 طرف اللسان يقوم برحلة ذات خطوات ثلاث إلى الحلق ، كيما يطبق ، في الثالثة ،
 على الأسنان . لو - لي - تا . كان اسمها لو ، لو فقط في الصباح ، وهي تقف
 وطولها أربعة أقدام وعشر بوصات في فردة جورب ، واسمها لولا وهي ترتدي
 البنطلون . واسمها نوللي في المدرسة ، واسمها نولوريس في الأوراق الرسمية ،
 ولكن اسمها وهي بين ذراعي هو دائماً لوليتا .

هل كان لها سابقة ؟ كان لها ، بالفعل ، كان لها . فتمة نقطة حق ، أنه ما كان
 ليصبح هناك لوليتا لو لم أحب ، ذات صيف ، فتاة معينة صغيرة ، في مملكة مطلة
 على البحر ، ومتى كان ذلك ؟ سنوات عديدة قبل أن تولد لوليتا ، تقاهز سنوات
 عمرى في ذلك الصيف ، لكم أن تتقوا في قبرة أحد القتلة في تنبيج أسلوب نثري
 منمق .

سيداتي سادتي أعضاء هيئة المحلفين ، البند الأول من الاتهام : الشيء نفسه
 الذي تمناه ملائكة « إيجار ألان بو » ، الملائكة غير العارفين ، البسطاء ، نور
 الأجنحة السامية ، انظروا إلى تلك الكتلة المعقدة من الأشواك .

فلاديمير نابوكوف : لوليتا (١٩٥٥)

القاعدة الذهبية للنثر الروائي هي ألا تكون هناك أية قواعد - ما عدا تلك التي يضعها كل كاتب لنفسه ، فهمنجواي قد استخدم التكرار والبساطة ، بنجاح في أغلب الأحيان ، للوصول إلى أغراضه الفنية ، وقد نجح «نابوكوف» في استخدام التنويع والزخرفة ، خاصة في رواية «لوليتا» .

فهذه الرواية تتخذ شكل قطعة بديعة من الدفاع الذاتي لرجل أدى به هيامه بنوع خاص من المراهقات ، يسميهن بالصوريات ، إلى ارتكاب أفعال شريرة ، وقد أثار الكتاب جدلاً عند نشره أول مرة ، وهو لا يزال يثير القلق ، لأنه يخلع بلاغة خلابة على أحد المجرمين بالأطفال ، وقاتل كذلك ، وكما يقول بطل الرواية « همبرت همبرت » نفسه : « لكم أن تتقوا في قدرة أحد القتلة في تدبيج أسلوب نثرى منمق » .

وهناك بالطبع الكثير من التكرار في القطعة الافتتاحية للرواية ، ولكنه ليس تكراراً معجمياً كالذي وجدناه عند همنجواي في القطعة التي ناقشناها في الفصل السابق ، فالأمر يتعلق بتركيبات أسلوبية متناظرة وأصوات متماثلة ؛ وهو ذلك النوع من التكرار الذي يتوقع القارئ أن يجده في الشعر . (والاصطلاح الآخر للنثر المنمق هو النثر الشعري) ، فهناك على سبيل المثال عرض مبهرج حقيقي لاستخدام الكلمات التي تبدأ بالحرف نفسه في الفقرة الأولى [في النص الإنجليزي] فحرفا اللام والتاء يتفجران ببراعة في الاحتفاء باسم المحبوبة : النور ، الحياة « أعضاء ، طرف ، لسان رحلة . لو - لي - تا .

وكل من الفقرات الأربع التي نقدمها تعرض نوعاً مختلفاً من الخطاب ، فالخطاب الأول هو دفعة غنائية ، سلسلة من النداءات ، دون فعل تام ، وتدافع الاستعارات في الافتتاحية مسرف وقديم الأسلوب إلى حد ما ، نور حياتي ، نار أحشائي ، خطيئتي ، روحى (مزيد من الكلمات التي تبدأ بالحرف نفسه) . والاستعارة التالية ، عن اللسان الذي يقوم برحلة إلى الحلق كيما يطبق على الأسنان ، هي أكثر ألفة وطرافة ، بيد أنها تلفت الانتباه إلى عضو يُستخدم في مجالى البلاغة والشهوة على السواء ، وهما مجالان لا ينفصلان تماماً لدى بطل الرواية .

والفقرة الثانية تتضمن ذكريات رقيقة ، سلسلة من العبارات ذات التركيب المتماثل ، تعدد أنواع أسماء الحبيبة كترتيل دنيوى : « كان اسمها لو واسمها لولا ... واسمها دوللى واسمها دولوريس ولكن اسمها وهى بين زراعى « هو دائماً لوليتا » ، وهو كلام يمكن أن يُغنى . (وقد عُرضت بالفعل مسرحية

موسيقية لم تنل نجاحاً للوليتا ، وذكرها نابوكوف بجفاف في يومياته بأنه « غلطة لطيفة صغيرة ») ، وبالطبع تعطينا تلك الفقرة ، إذا لم نكن نعرف بالفعل أول فكرة بأن لوليتا هي قاصر محط شهوة ، وذلك في الإشارة إلى طولها ، وجورها ومدرستها .

بيد أن الفقرة الثالثة تأخذ مساراً آخر ، فهي ذات صبغة أكثر تحاورية ، تجيب على أسئلة مضمّنة من محاور مجهول الهوية ، بصورة مونولوج مسرحي : « هل كان لها سابقة ؟ » ويُعطى الرد الإيجابي بتكرار شاعري : « كان لها ، بالفعل ، كان لها » وتهيئنا العبارة القانونية الطبية « ثمة نقطة حق » للابتعاث الصريح لسياق المحكمة في الفقرة الأخيرة ، (من المفترض أن همبرت يكتب دفاعه إذا ينتظر محاكمته) ، ومتى كان ذلك ؟ . ويضع الجواب الملغز التقريبي الأساس للتفاوت في السن بين همبرت ولوليتا .

وفي هذه الفقرة ، يبدأ الاهتمام السردى ، بإثارة أسئلة عن علاقة السببية (كان يمكن أن ... لو لم » وعن شخصية « الفتاة المعينة الصغيرة » . ومما يزيد في الصفة الشاعرية لهذا النثر الإشارة إلى قصيدة معروفة لإدجار ألان بو هي قصيدة « أنابل لى »

كنت طفلاً وكانت طفلة

فى هذه المملكة المطلة على البحر ،

ولكننا تحايبنا بحب

كان أكثر من الحب -

أنا وفتاتى « أنابل لى » .

بحب جعل ملائكة السماء المجنّحين

يغبطوننى ويغبطونها .

وتفسير البطل « همبرت » لتعلقه الإيروسى بصغار الفتيات وتعليه له هو أن حببية له فى فترة المراهقة تدعى « أنابل » قد ماتت قبل أن يكتمل ذلك الحب ، وقصيدة « بو » هى مرثية عاطفية مريرة تسير فى النهج نفسه : فالمتحدث يلوم الملائكة الغيورين على أخذهم حبيبته من هذا العالم ، ويجد عزاء فى الرقاد إلى جوار قبرها ، بيد أن « همبرت » يسعى دون هاجس وراء حوريات بدائل عن حبيبته أنابل ، وثمة سخرية شيطانية فى الصفات التى يخلعها على الملائكة ، « غير العارفين ، البسطاء ، نور الأجنحة السامية » ، وإشارة تجديفية بأن آلامه منظرية لإكليل الشوك ، (وهذا الإلماح من نص لنص آخر يعرف باسم التناص ، ويستحق أفراد فصل خاص له ، انظر الفصل التالى) .

وإن البراعة التى حققها « نابوكوف » فى لغة ليست هى لغته الأم لا تزال تثير الدهشة ، ولكن ربما كان ذلك بالضبط هو السبب الذى أدى به إلى اكتشاف جميع موارد النثر الإنجليزى واستخدامها بمتعة لا تقيدها قيود ،

وهناك أحد أوائل العارضين للنثر المنمق فى القصص الإنجليزى - وربما خاطرنا بالقول إنه الأول - هو الكاتب الإليزابيثى جون لايل ، الذى كان كتابة « يوفىوس : تشريح الذكاء » (١٥٧٨) شديد الزواج فى أيامه ، والذى أعطى اللغة اصطلاح الأسلوب اليوفوى [euphuism] ، أى الأسلوب المشحون بالألوان البديع والمحسنات اللفظية [] (ويجب عدم الخلط بين هذا الاصطلاح واصطلاح التهوين [eulhemism] وهو استعمال كلمة رقيقة بدلاً من كلمة فظة) ، وفيما يلى نموذج للأسلوب اليوفوى :

إن أكثر الألوان بريقاً هى أسرعها انطفاء ، وأرهف النصال هو أولها صداً ، وأرق الثياب هو أسرعها عرضة للتاكل ، والنسيج الرقيق أسرع إلى التلطخ من النسيج الخشن ، إن ما بدا حسناً فى يوفىوس ، الذى كان ذهنه ، كأنما هو الشمع المذاب ، عرضة لتلقى أى أثر ، وأن يتولى بنفسه زمام جميع أمره ، أنه كان يهمنصح ، ورحل عن بلده ، وكره معارفه القدماء ، وفكر فى استخدام ذكائه فى كسب الود ، أو استغلال خجله فى تفادى النزاع ، قد فضل الخيال على الصداقة ، وما يشعر به الآن على الشرف والمجد فى المستقبل ؛ عطّل عمل عقله بعد أن وجده مرّ المذاق فى فمه ، وجمع وراء عاطفته التى وجد مذاقها عذياً فى فمه .

وهذا نثر بارع ومسل حين يقدم جزء منه ، بيد أنه بعد صفحات قليلة ينحو التماثل في استعراضه الأسلوبى إلى إصابة القارئ الحديث بالتعب ، ذلك أن أنماط التركيب نفسه اللغوى والصوتى تستخدم مرة بعد مرة ، وتستعملها جميع الشخصيات إلى جانب صوت المؤلف . وهذا النوع من النثر أدبى محض ، ينتمى كليةً للكلمة المكتوبة ، الشماء الناقص ، الشيء الذى دخل قصص اللغة الإنجليزية فيما بين روايتى « يوفىوس » و« لوليتا » هو نغمة الصوت البشرى ، أو الأصوات البشرية ، وهى تتحدث فى مجموعة متنوعة من اللهجات والإيقاعات والقدرات ، مما يحيى الأنماط الرسمية للبلاغة الأدبية ويغيّرُها ، وسوف نذكر المزيد عن هذا الموضوع تحت عنوان « التحدث بأصوات مختلفة » الفصل ٢٧ . ولكن قبل هذا : التناس .

التناص

قلت : « يجب أن نحاول أن نجر الشراع الرئيسى نصونا » وابتعدت ظلال الرجال منحنية بعيداً عنى نونما كلمة ، كان أولئك الرجال مجرد أشباح ، ولم تكن قوة ضغطهم على الحبل تزيد على قوة حفة أشباح . وبالفعل ، لو أمكن أن ينصب شراع بفعل القوة الروحية وحدها فلا بد أن يكون هو هذا الشراع ، وذلك أنه لم يكن هناك ما يكفى من العضلات فى السفينة كلها للقيام بذلك العمل ، تاهيك بالقلة من القوم الموجودين فوق السطح ، وبطبيعة الحال ، قمت بقيادة هذا العمل بنفسى ، وأخذوا ينتقلون بخور ورائى من حبل إلى حبل ، يتعثرون ويلهثون ، كانوا يجاهدون مجاهدة العمالق ، وبقينا نعمل فى ذلك الأمر لمدة ساعة على الأقل ، وطوال الوقت لف الكون المظلم سمعت عميق ، وحين ربطنا آخر حبل من حبال الشراع ، كانت عيناي قد تعودتا على الظلام ولحقتا أشكال رجال منهوكى القوى ينحنون فوق الحواجز وينهارون عند الفتحات المفضية إلى العنابر ، وقد توقف أحدهم عند ماكينة رفع المرساة ، يلهث طلباً للهواء وكنت أنا أقف بينهم كالطود العظيم ، لا ينفذ إلى الداء ولا أشعر إلا باعتلال روحى ، وانتظرت وقتاً أجاهد فيه ضد ثقل خطاياى ، ضد إحساسى بالتقاهة ، ثم قلت « والآن إيها الرجال سنذهب إلى مؤخرة السفينة لنطوى قلوب الصارية الكبرى ، وهذا هو كل ما نستطيع أن نفعل لهذه السفينة ، وعليها هى أن تتحمل البقية » .

جوزيف كونراد : خط الظل (١٩١٧)

هناك طرق عديدة يمكن بها أن يشير نص معين إلى نص آخر : المحاكاة التهكمية ، القص واللصق ، الترجيع الإشارة الاقتباس المباشر ، الموازنة فى التركيب . ويؤمن بعض المنظرين أن التناص هو الحالة الفطرية للأدب ، وأن كل النصوص تحاك من نسيج نصوص أخرى ، علم مؤلفوها بذلك أم لم يعلموا ، وينحو الكتاب الملتزمون بالواقعية ذات الأسلوب التوثيقي إلى إنكار هذا المبدأ أو كتمانة . « فسمويل ريتشاردسون » مثلاً ، كان يتعقد أنه قد ابتكر نوعاً جديداً تماماً من القص مستقلاً استقلالاً كاملاً عما سبقه من الكتابات الأدبية ؛ بيد أنه من السهل أن نرى فى « بامبلا » (١٧٤٠) ، قصته التى يروى فيها عن خادمة عفيفه تتزوج سيداً بعد العديد من الاختبارات والمحن ، نموذجاً من نماذج الحكايات الخرافية ، وكانت الرواية الإنجليزية التالية فى الأهمية هى جوزيف أندروز (١٧٤٢) من تأليف «هنرى فليدينج» ، وهى رواية تبدأ بوصفها محاكاة تهكمية لرواية بامبلا ، وتتضمن إعادة صياغة لأمثولة السامرى الطيب ومقاطع عديدة مكتوبة بأسلوب البطولة الساخرة ، ومجمل القول إن التناص يضرب بجذوره فى أعماق الرواية الإنجليزية فى حين نحا الراويون - فى الطرف الآخر من منظور التسلسل الزمنى - إلى استغلاله بدلاً من مقاومته ، فعمدوا فى حرية تامة إلى إعادة تشكيل أساطير قديمة وأعمال أدبية مبكرة كيما يصوغون صورتهم للحياة المعاصرة أو يضيفون رونقاً على تلك الصورة .

ويضع بعض الكتاب دلائل على تلك الإحالات تكون أكثر وضوحاً مما يفعله كتاب آخرون ، وقد أرشد « جيمس جويس » قراءة بأن عنوان ملحمة الحديثة عن الحياة فى دبلن « عوليس » بينما فعل نايوكوف ذلك بأن خلع على الفتاة السابقة للوليتا اسم قصيدة « إدجار الان بو » « أنابيل » وربما كان « جوزيف كونراد » يعطى إشارة أكثر ذكاء حين جعل العنوان الفرعى لروايته « خط الظلال » هو « اعتراف » .

وهذه الرواية القصيرة ، وهى سيرة ذاتية فى أساسها ، تحكى عن ضباط بحرية تجارية ، شاب ينتظر فى مرفأ من مرافى الشرق الأقصى سفينة تحمله إلى وطنه ، فيجد نفسه فجأة معروضاً عليه قيادة أول سفينة له مات قائدها وهى فى عرض البحر ، وبعد أن خرج بالسفينة إلى خليج يكتشف توأ أن القبطان المتوفى كان به طيف جنون ، وأن مساعده الأول يؤمن بأن ذلك العجوز قد سلط لعنة على السفينة ، ويبدو ذلك الخوف حقيقياً حين تثبت السفينة فى مكانها ، ويسقط بحارتها فريسة الحمى ،

ويكتشف القبطان الشاب أن سلفه قد أتلف كل ما كان على السفينة من دواء الكينين ولكن في وسط ليلة مدلهمة ، تبدو بعض البشائر بوجود تغيّر في الجو .

وإن وصف البحارة المرضى الضعفاء وهو ينفذون أوامر قبطانهم برفع الصارية الكبرى حتى تتمكن السفينة أن تجوى مع الهواء حين يهب يبدى فى تفاصيله الفنية (حبال الشراع « ماكينة رفع المرساة » « قوع الصارية الكبرى ») أن كونراد يعرف تماماً ما يكتب عنه ، فقد كان بالطبع بحاراً عريقاً له عشرون عاماً من الخبرة فى البحر بيد أن ذلك الوصف يعيد أيضاً إلى الذهن واحدة من أشهر القصائد فى الأدب الإنجليزى « أنشودة الملاح الهرم » من تأليف صمويل تيلور كولردج ، حين ينهض البحارة الموتى على سطح السفينة المسحورة ويديرون حبالها وصاريتها :

وأخذ البحارة كلهم يعملون فى الحبال

كعادتهم فيما يؤدون من أعمال

وكانوا يحركون أطرافهم كالات لا حياة فيها

كم كنا طاقم بحارة مخيفاً .

فقد قتل الملاح طائر بطريق ، فجلب اللعنة على سفينة فى صورة سكون الهواء وانتشار الطاعون ، وترفع عنه وحده اللعنة حين يبارك - دون أن يدري - ثعابين الماء ، فتعيده قوى سحرية إلى بلاده ، وهو وحده الذى يبقى حياً بعد تلك المحنة ، ولكنه يشعر بالإثم والمسئولية تجاه مصير رفاقه من بحارة السفينة ، وفى قصة كونراد يعزى العمل الشرير الذى يسقط لعنته على السفينة إلى القبطان الميت ، ولكن ما يتلو ذلك بالنسبة للراوى يشبه تجربة دينية لا تختلف كثيراً عن تجربة الملاح الهرم ، وما كان مجرد قصة شائعة يصبح طقوساً للعبور من « خط الظل » الذى يفصل البراءة عن الخبرة ، والشباب عن النضج والغطرسية عن التواضع ويشعر القبطان الشاب الذى لم تصبه الحمى ، دون شرح لأسباب استثنائية . (كالملاح الهرم) . بـ « سقم روحى » و « ثقل خطاياى » ... وإحساسى بالتفاهة « وتطارده رؤيا » سفينة تجنح فى هدوء وتتأرجح فى هواء عليل ، ويموت بحارتها موتاً بطيئاً على سطحها « بعد أن يرتفع الشراع الرئيسى وتهب الرياح يجول بخاطره » لقد انزاح الشبح الخبيث ، وانكسر السحر الشرير ، واتحلت اللعنة ، ونحن الآن فى يد نوع من الحكمة الإلهية النشيطة ، إنها

تدفعنا قدماً ... « قارن ذلك بالأبيات التالية :

وسريعة سريعة تطير السفينة

وإن كانت تبخر فى وداعة أيضاً

وعذبة عذبة هبت النسيمات

هبت على أنا وحدى .

وحين تصل السفينة آخر الأمر فى قصة كونراد ، وهى ترفع علامة طلب المعونة الطبية ، تملأ نفوس أطباء البحرية الدهشة حين يروا أسطح السفينة مهجورة ، كما كان حال القبطان والناسك فى قصيدة « كولردج » عند عودة الملاح الهرم وحده فى السفينة ولا يستطيع قبطان سفينة « كونراد » ، مثله فى ذلك مثل الملاح الهرم ، أن يحرر نفسه من الشعور بالمسئولية عن الآلام التى عاناها بحارته ، ويقول وهم يحملون البحارة من السفينة : « لقد عبروا تحت أنظارى واحداً واحداً ، كل فرد منهم يمثل لوماً لى غاية فى المראה ... »

قارن ذلك بما يلى :

واللوعة واللعنة اللتان ماتوا بهما

لم تنقض آثارهما أبداً

لم يكن بوسعى أن أصرف عيني عنهم

ولا أن أتوجه بهما إلى السماء للصلاة

ويضطر القبطان الشاب ، مثله فى ذلك مثل الملاح الهرم الذى يستوقف واحداً من ثلاثة كى يفضى له بمكنون صدره ، أن يصوغ ما جرى له فى صورة « اعتراف »

ولا يمكن من واقع النص إثبات ما إذا كان « كونراد » قد قصد عامداً وضع تلك الإشارات والإشارات ، وبالرغم من أهمية محاولة بحث هذا الموضوع فإن نتيجته لن تغير شيئاً ، فالإشارات دليل على أنه كان ملماً بقصيدة « كولردج » ، بيد أنه من الممكن أن يكون قد استعاد تلك الإشارات بطريقة غير واعية (وأنا شخصياً أشك

كثيراً فى ذلك) بنفس الطريقة التى تبعث أثراً لاشعورياً فى نفوس القراء الذين طالعوا القصيدة ونسوها بعد ذلك ، أو ممن يعرفون بعض مقاطعها فحسب ، ولم يكن هذا بطبيعة الحال أول أو آخر مرة يستخدم فيها « كونراد » الإحالة الأدبية بتلك الطريقة ، فرحلة « مارلو » فى نهر الكونغو فى روايته « قلب الظلمات » فيها مقارنة واضحة بهبوط « دانتي » فى دوائر الجحيم فى « الكوميديا الإلهية » كما أن رواية « كونراد » المتأخرة « نصر » قد رسمت على نموذج مسرحية « العاصفة » لشكسبير .

ومن المرجح أن رواية جيمس جويس « عوليس » هى أشهر مثال وأقواه أثراً لعملية التناص فى الأدب الحديث ، وحين صدرت هذه الرواية فى عام (١٩٢٢) ، أشاد ت . س إليوت باستخدام « جويس » للأوديسة كأداة هيكلية « مستغلا الموازنة المستمرة بين المعاصر والقديم » بوصف ذلك فتحاً فنياً مثيراً « وخطوة فى سبيل تطويع العالم الحديث للفن » ولما كانت إليوت يطالع رواية جويس حين كانت تنشر سلسلة فى السنوات السابقة لصدورها فى كتاب ، حينما كان هو نفسه يعمل فى قصيدته العظيمة « الأرض الخراب » التى نشرت هى الأخرى فى (١٩٢٢) ، والتى استغل فيها موازنة مستمرة بين المعاصر وأسطورة الكأس المقدس ، جاز لنا أن نفسر ثناءه على عوليس بوصفة اعترافاً بالفضل فى جزء منه ، وتصريحاً فى الجانب الآخر ، ولكن وفى كلا العاملين ، لم يقتصر التناص على مصدر واحد أو على الموازنة الهيكلية ، فالأرض الخراب تردد مصادر مختلفة عديدة ، عوليس مليئة بالمحاكاة التهكمية والقص واللصق والاقتباسات من أنواع عديدة من النصوص والإشارات إليها . فهناك مثلاً ، فصل تقع أحداثه فى مكتب جريدة والفصل واللصق مقسم إلى فروع تحاكي الأسلوب الصحفى وهناك فصل مكتوب فى معظمه بالقص واللصق من المجلات النسائية الرخيصة ، وفصل ثالث تجرى وقائعه فى مستشفى للولادة ، يحاكي محاكاة تهكمية التطور التاريخى للنثر الإنجليزى من الفترة الأنجلو - ساكسونية إلى القرن العشرين .

ولما كنت أنا نفسى قد جمعت بين كتابة القصة والعمل الأكاديمى لمدة تقارب الثلاثين عاماً ، فليس من الغريب أن يتزايد تدريجياً عنصر التناص فى رواياتى وأن كلا من « جويس وإليوت » فى واقع الأمر كانا لهما أثر كبير فى هذا الشأن ، خاصة جويس ، فأمثلة المحاكاة التهكمية فى روايتى « المتحف البريطانى ينهار » كانت بإيجاء من مثال عوليس ، كما أثرت أيضاً فى حصر أحداثها فى يوم واحد ، كما أن الفصل

الأخير من روايتي هو بمثابة تكرار جرى لمونولوج موالى بلوم الختامى ، أما نقطة « التجديد » فى روايتي « عالم صغير » فكانت حين أدركت إمكانية وضع رواية فكاهية ساخرة عن أعضاء جماعة أكاديمية متنقلة ، تنطلق فى أرجاء العالم لحضور مؤتمرات دولية ويتنافسون فيما بينهم على مستوى المهمة والعلاقات الغرامية على حد سواء وتكون هذه الرواية مبنية على قصة الملك آرثر وفرسان المائة المستديرة ويحثهم عن الكأس المقدس ، خاصة بالتفسير الذى قدمته « جيسى وستون » فى كتابها الذى أثار عليه ت . س إليوت من أجل قصيدته الأرض الخراب ، وقد تكتبت فى أماكن أخرى عن البذرة التكوينية لهاتين الروايتين (فى الإضافة الواردة فى « المتحف البريطانى ينهار » و « الاستمرار (فى الكتابة) ») ولقد ذكرتهما هنا كى أدلل على أن التناص ليس أو ليس بالضرورة ، مجرد حلية إضافية للنص ، بل يكون أحياناً عاملاً حاسماً فى وضعه وتكوينه .

بيد أن هناك ركناً آخر من أركان الفن الروائى لا يعرفه إلا من يكتبون ، ويتصل بالتناص ، وهو « الفرصة الضائعة » فمن المقطوع به أن يعرض للمرء ، فى سياق قراءاته ، أصدقاء وإرهاصات ومشابهات لأعمال كتبها من قبل بعد أن تكون قد انتهت وصدرت منذ وقت طويل ، بما لا يتيح له الاستفادة من ذلك الاكتشاف ، ففى نهاية روايتي « عالم صغير » هناك مشهد يقع فى نيويورك فى أثناء مؤتمر « رابطة اللغات الحديثة » الذى يعقد دائماً فى الأيام الأخيرة من شهر سبتمبر ، ومع النجاح الكبير للبطل « بيرسى ماكجاريل » فى الدورة التى تناقش وظيفة النقد ، يحدث تغير كبير فى الطقس ، إذ تهب رياح دافئة جنونية ترفع درجة الحرارة فى مانهاتن إلى حد لم يسبق له مثيل بالنسبة لذلك الفصل ، وبناء على الهيكل الأسطورى للكتاب ، كان ذلك معادلاً لتخصيب المملكة الخراب للملك الصياد فى أسطورة الكأس للكتاب ، نتيجة لقيام فارس الكأس بتوجيه السؤال المطلوب ، ويشعر آرثر كنجفيشر ، عميد النقد الأكاديمى الحديث الذى يرأس المؤتمر ، أن لعنة الجنسية تحل عنه على نحو معجز . وهو يقول لعشيقته الكورية سونج - مى :

« إن الأمر يشبه فترة أيام الصفاء .. فترة من الجو الهادئ فى وسط الشتاء ، كان القدماء يطلقون عليها فترة أيام الصفاء ، حين كان على طائر الرفراف * أن

يختزن بيضه ، هل تذكرين شعر ملتون - ، الطائر يقع حالما على الموجة المسحورة ؟ ذلك الطائر هو طائر الرقراق ، وهذا هو معنى عبارة « أيام الصفاء » باليونانية ياسونج - مى : طائر الرقراق ، كانت أيام الصفاء أيام طائر الرقراق أيامى . أيامنا »

وكان بوسعه المضى فى الاستشهاد بسطرين آخرين من الشعر على طرفى نقيض :

الوقت المفضل لطيور الرقراق ، والنسمة الرقيقة العذبة والأشعة منصوبة ، والثمانى سفائن تمضى قدماً .

وكان بوسعه أن يضيف : « لقد كانا أفضل أبيات قصيدة الأرض الخراب ، بيد أن » عزرا باوند « أقنع توماس إليوت بحذفهما » ، ولكن لسوء الحظ ، لم أطلع هذين البيتين فى الطبعة نفس لقب الشخصية Kingfisher التى أصدرتها « فاليرى إليوت » - أرملة الشاعر . المعنونة « الأرض الخراب » : صورة مطبوعة ونص المسودات الأصلية بما فيها شروح « عزرا باوند » إلا بعد مرور وقت طويل على نشر روايتى « عالم صغير » .

* هنا يلعب المؤلف على اسم الطائر الذى يصطاد الأسماك ليأكلها وهو بالانجليزية

الرواية التجريبية

برايد سلى ، برنامج .

الثانية . آلاف يعرفون بعد الأكل عبر الاطرقات .

قال رئيس العمل لابن مستر « نوبريت » : « ما نريد هو التقدم ، الدفع . ما

أقول لهم هو - علينا المضي في الأمر ، علينا أن نتقدم » .

آلاف يعرفون بعد الأكل إلى مصانع عملوا فيها .

« دائماً أزعجهم بهذا القول ولكنهم يعرفوننى . يعرفون أننى أب وأم لهم . إذا

واجهتهم مشاكل ما عليهم إلا أن يأتوا لى ، وهم يقومون بعمل رائع ، عمل رائع .

إننى مستعد أن أفعل لهم أى شئ » وهم يعرفون ذلك » .

بدأت ضجة المخاريط مرة ثانية فى هذا المصنع ، ومشى المئات فى الطريق

خارجاً ، رجالاً ونساءً . وبخل بعضهم إلى مصنع « نوبريت » .

وبقى البعض فى ورشة الصهر بهذا المصنع لياكلوا ، وجلسوا حول الموقد فى

دائرة . « كنت أقف فى مدخل المحل وظهرى إلى باب ورشة المواسير وقد وضعت

أنفًا من الكارتون وشارياً أخضر ، وكان ألبرت يضحك فى الداخل ويكاد ينفجر من

الضحك حين اقترب منه الراجل إياه ، لكننى لم أراه إلا بعد أن سمعته يقول ، أليس

لديك ما تفعله يا جيتس أفضل من تمثيل دور العبيط ؟ وقال لألبرت : (هل أنت فى

انتظار ميلجان أم ماذا ؟ وقد حدث هذا بسرعة حتى أننى لم أخلع الأنف الصناعى

وكان الأمر مفاجئاً ، لن أنسى ذلك أبداً .

هنرى جرين : الحياة (١٩٢٩)

« الراوية التجريبية » عبارة صكها إميل زولا كي يقيم تماثلاً بين قصصه ذات التوجه الاجتماعي وبين البحث العلمي للعالم الطبيعي ، بيد أن هذه الموازنة لا تصمد أمام التحليل الدقيق ، فالعمل القصصى ليس بالشئ الجدير بالتعويل عليه للتحقيق من صدق أو كذب فرضية ما بشأن المجتمع ، ومن المفيد النظر إلى « التجريب » فى الأدب كما هو فى الفنون الأخرى ، كنهج راديكالى لمهمة « إزالة الآلفة » المستمرة دوماً (انظر الفصل ١١) والرواية التجريبية هى الرواية التى تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع - إما فى تنظيم عملية السرد أو فى الأسلوب أو فى كليهما - من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغيير هذا الإدراك .

ولقد تميز العقدان الثانى والثالث من القرن العشرين ، وهما ذروة الحداثة ، بالقصص التجريبى - وما دوورثى ريتشاردسون وجيمس جويس وجرترود شتاين أحد الكتاب بتجربة ما حتى يسارع كتاب آخرون ويضعون يدهم عليها ويستخدمونها بطريقة مختلفة ، ولهذا فمن الصعب نسبة اكتشاف تكنيك معين لكاتب واحد ، وافتتاحية راوية هنرى جرين « الحياة » هى بلا شك من نتاج العصر فى أسلوبها فالانتقال المفاجئ من السرد إلى الجواد السرد مرة أخرى دون انتقالات سلسلة أو وصلات تفسيرية ، مماثل لتكوينات بيكاسو التكعيبية ، والقطع الفجائى السينمائى عند المخرج أيزنشتاين ، والشظايا التى كومتها ت . س إليوت فى مواجهة أطلاله فى قصيدته « الأرض الخراب » ، وربما كان جرين متأثراً متأثراً مباشراً بها فالتشظى ، والانقطاع و « المونتاج » منتشرة كلها فى الفن التجريبى فى عشرينيات القرن العشرين .

بيد أن هناك سمة من سمات رواية « الحياة » هى من الابتكارات الأصلية لهنرى جرين وهى الحذف المنهجى لأداتى التنكير والتعريف [a و the] من الخطاب السردى ، وهو لم يقم بطلبك على نحو متشوق (ففى هذه القطعة ترد بعض هاتين الأداتين) ، ولكن الطريقة ظاهرة بحيث تلفت انتباه القارئ وتؤكد أثر أنواع أخرى من الاختصار أكثر شيوعاً (حذف الأفعال التامة ، مثلاً ، وحذف الأسماء والصفات ذات الوزن الحسى أو العاطفى) . ف « هنرى جرين » يكتب الثانية ، آلاف يعوبون بعد الأكل عبر الطرقات ، وهى عبارة كانت ستبدو فى النثر التقليدى والمنمق كما يلى : « كانت الساعة الثانية ، وعاد الآلاف من العمال من تناول طعامهم وتدفقوا فى

الطرقات » : أو حتى بأسلوب أدبي أكثر قدماً : (عادت آلاف من الأيدي العاملة فى المصانع يرتدون قبعات وأغطية رأس من القماش مهرعين خلال الطرق الموحشة من وجباتهم التى التهموها على عجل فى منتصف النهار » .

وهنرى جرين هو اسم الشهرة لهنرى يورك ، التى كانت أسرته تمتلك شركة هندسة فى برمنجهام وقد حاول هنرى أن يصبح مديرها التنفيذى بالعمل فى كل أقسامها بدءاً من الوظائف الدنيا ، فاكسب خلال تلك العملية فهماً لا يقدر بثمن لطبيعة العمل فى الصناعة ، وحباً واحتراماً عميقين لمن يعملون فى هذا المجال من رجال ونساء ، ورواية « الحياة » تمثل احتفاء رائعاً ، رقيقاً بدون أن يسقط فى العاطفية المبتذلة لحياة الطبقة العاملة الإنجليزية فى لحظة زمنية معينة .

وإحدى صعوبات الكتابة عن الحياة الطبقة العاملة فى القصص التى تبدو جلية بوجه خاص فى الرويات حسنة التوايا التى تتناول الصناعة فى العصر الفيكتورى ، وهى أن الرواية ذاتها شكل أدبي خاص بالطبقة الوسطى ، وأن صوت الرواي فيها قمين بأن يظهر هذا التحيز فى كل منحنى من مناحى الكلمات ، ومن الصعب للراوية ألا تبدو بمظهر التنازل حين تصف تجربة تعرض التناقض بين الخطاب المذهب المثقف للراوى وبين طريقة الكلام الفجة العامة للشخصيات . خذ مثلاً معالجة تشارلز ديكنز للمشهد فى رواية « أوقات صعبة » الذى يرفض فيه ستيفن بلاكبول الانضمام إلى إضراب اتحاد العمال استجابة لنوازع ضميره :

قال الرئيس وهو ينهض : « فكر تانى فى الحكاية دى يا ستيفن بلاكبول ، فكر فى الحكاية يا راجل قبل ما كل أصحابك يبعنوا عنك » .

وسرت مهمة تؤكد الكلام السابق ، على الرغم من أنه لم ينطق أحد بكلمة واضحة ، وتركزت كل العيون على وجه ستيفن ، فهو إذا رجع عن عزمه ، فسيضع عن كاهلهم حملاً ثقيلاً ، وتطلع حزنه ، وأدرك ذلك ، ولم تكن تخالغ فؤاده ذرة كراهية نحوهم ، فهو يعرفهم ، فيما وراء مظاهر ضعفهم وأخطائهم السطحية ، كما لا يعرفهم سوى واحد منهم .

« أنا فكرت فى الحكاية كتير يا سيدى ، لكن ببساطة أنا ما أقدرش أعمل كده مافيش قدامى إلا إنى أمشى فى سكتى ، ودلوقتى أنا مضطر إنى أستأذن من كل الموجودين هنا إنى أمشى »

وقد حاول « جرّين » أن يلغى هذه الفجوة المؤلة بين خطاب الراوى وكلام الشخصيات فى رواية « الحياة » بأن شوه عمداً الخطاب السردى - مضافاً عليه ، كما قال هو نفسه ، شيئاً من التركيز الذى تتصف به لهجة أهل مقاطعة « مدلاند » وتجنب « الفصاحة السهلة » ولا يتعنى هذا أن العبارات الواردة على لسان الراوى هى من طابع الحوار نفسه بين الشخصيات ، فالأولى تتسم بالإيجاز الأدنى البارد ، بما يطابق التعبير عن الروتين الآلى المتكرر الذى تفرضه الصناعة على العاملين فيها ، والتي تقاومها اللغة التى تتكلم بها الشخصيات ، متمثلة فى الإطناب الشعري (عمل رائع ، عمل رائع) والتعبير بالأمثال (... أننى أب وأم لهم) والشفرات الخاصة (رئيس العمل المعروف بالعبارة المستخدمة للتخدير باقترابه الراجل إياه) وهكذا نجح أحد طلاب كلية « إيتون » وهذا غريب جداً ، عن طريق التجريب فى الأسلوب ، أن يكتب ما يمكن الدفع بأنه أفضل رواية على الإطلاق عن المصانع وعمال المصانع .

ومن السهل قبول وتقدير تجارب مثل التى قام بها جرّين ، والتي يمكن أن نكتشف فيها غرضاً يهدف إلى التكيف البيئى أو التعبيرى للشخصيات ، أما ما يثير مشاكل أكبر فهى التفريبات الأسلوبية التى تضع عقبة تعسفية إصطناعية بين لغة النثر وبين وظائفها العادية ، مثل « الليبوجرام » وهو الحذف المنهجي لحرف من حروف الهجاء ، فمثلاً ، قام الروائى الفرنسى الراحل « جورج بيريك » المعروف بكتابة « الحياة : دليل إرشادى » بكتابة رواية عنوانها « الاختفاء » لم يستخدم فيها مطلقاً حرف الـ e ، وهو أمر أصعب فى الفرنسية مما هو فى الإنجليزية (على الرغم من أننى لا أشعر بأى حسد تجاه « جلبرت أدير » الذى يقال إنه يترجمها حالياً إلى الإنجليزية) ، وقد كتب الروائى الأمريكى المعاصر « والتر أبيض » رواية عنوانها « أفريقيا الألفبائية » تسير فصولها على القاعدة التالية ذات الصعوبة الجهنمية : يحتوى الفصل الأول على كلمات تبدأ كلها بحرف a ، كما يلى :

Africa again : Albert arrives, alive and arguing about African art, about African angst and also, alas, attacking Ashanti architecture...

ويحتوى الفصل الثانى على كلمات تبدأ كلها بحرفى b و a ، والثالث بالكلمات التى تبدأ بحروف c و b و a ، إذا يسمح لكل فصل تالٍ أن يستعين بالكلمات التى تبدأ بحرف تالٍ فى الأبجدية ، حتى يصل إلى حرف z ، وبعدها تعكس الرواية مسارها

ويتقلص حجم الكلمات المتاحة ، فصلاً وراء فصل ، حرفاً وراء حرف إلى حين الوصول مرة ثانية إلى حرف a ،

ومن الأرجح أننا نستمد متعة من القراءة عن مثل تلك الأعمال أكثر من قراءتها هي نفسها ، فمن الواضح أن هذه القيود الصارمة الشاملة تعيق تأليف الرواية وفقاً للإجراءات العادية - البدء بنواة موضوع و / أو قصة ، يتسع عن طريق ابتكار أحداث وشخصيات وفقاً لنوع من المنطق القصصى . والتحدى في مثل السابق لواتر أبيش هو سرد أى نوع من القصة المتناسكة داخل القيود التى يفرضها الشكل المختار ؛ والدافع (فضلاً عن رضى الكاتب عن اختباره لمقدرته) هو أن تقضى القيود إلى ذلك النوع من السرور المتولد من إنجاز تناسق فى الشكل يصعب تحقيقه عادة ، وتقضى كذلك إلى مدلولات لم يكن يتيسر بغير ذلك أن يصل إليها الكاتب ، وفى هذا المقام ، تقترب هذه التجارب النثرية من صفات تبدو عادية جداً فى الشعر مثل القافية وشكل المقطوعات ، كما أن هذه التجارب تشكل فيما يبدو متعمداً للحدود التى تفصل عادة بين خطابى النثر والشعر ، وهى ، على كل ما فيها من مهارة تبعث على الانبهار « هامشية » بالنسبة للفن الروائى .

الرواية الكوميدية

« قلنر » ، ما هو العنوان الذى أعطيت للبحث بالضبط ؟ « وتطلع بيكسون خارج نافذة السيارة إلى الحقول وهى تمر مسرعة ، خضراء زاهية بعد شهر إبريل المطير . لم يكن ما أخرسه هو أثر التكرار فيما قاله ولش لتوه ، فقد كانت تلك الأحداث شيئاً معهوداً فى أقوال ولش ؛ إنما كان السبب هو توقع تلاوته عنوان المقال الذى كتبه . لقد كان عنواناً نموذجياً ، من حيث إنه يبلور الخواء التافه للموضوع واستعراضه الجامد للوقائع بما يضمن إثارة ملل السامعين ، والضوء الزائف الذى يلقى على الأمور الثانوية وكان بيكسون قد قرأ ، أو بدأ قراءة الكثير من مثله ، ولكن بحثه بدأ أسوأ من معظمها من حيث الاقتناع بفائدته وأهميته ، وكانت عبارته الافتتاحية هى : « عند دراسة هذا الموضوع الذى سبق إهماله على نحو غريب ... » . ما هذا الموضوع الذى سبق إهماله ؟ ما الموضوع الذى على نحو غريب ؟ ما الذى سبق إهماله ؟ كان تفكيره فى كل هذا دون أن يمزق البحث أو يلقى به إلى النيران يجعله ينظر إلى نفسه كمنافق وأبله ، ورند كلام ولش فى مجهود من يتظاهر بالتذكر : « قلنر . أه .. أجل : الآثار الاقتصادية للتطورات فى تقنيات صناعية السفن من ١٤٥٠ إلى ١٤٨٥ ، على كل حال هذا هو ... » .

ولما عجز عن اتمام عبارته ، تطلع يساراً مرة أخرى ليجد وجه رجل يتفرس فيه على بُعد حوالى تسع بوصات . وكان الوجه ، الذى امتلأ رعباً إذ هو يصدق فيه ، وجه سائق شاحنة صغيرة عمم ولش إلى تعديلها عند منحني يقع بين جدارين حجريين ، ويظهر الآن أوتوبيس ضخم عند المنحنى نفسه ، وأبطأ ولش قليلاً ، بما يضمن أن يكون إلى جوار الشاحنة حين يصل الأوتوبيس إليهما وقال بحزم : « حسناً من المؤكد أن هذا يفى بالغرض »

كنجزلى إيميس : جيم المحفوظ (١٩٥٤)

الرواية الكوميدية فرع من فروع الرواية مغرق في إنجليزيتها ، أو هو على الأقل بريطاني - أيرلندي ، إذ إنه لم يؤت ثماراً طيبة خارج هذه الحدود . وقد قال « جون أبديك » بتنازل كبير ، في معرض نقده لأحد أحداث روايات « كتجزلى إيميس » التي تلت « جيم المحفوظ » والمسماه « أشياء جاك » : « لقد انحصر جهد المؤلف وشهرته في حدود ، الرواية الكوميدية » وأضاف : « لا حاجة بنا إلى كتابة روايات مسلية ، مادامت المتناقضات الحقيقية في الحياة الواقعية ، إذا ما سجلت بعناية ، فيما ما يكفي ويزيد من الكوميديا » ، وعلينا أن نسأل : ما يكفي من ؟ ومن المؤكد أن تقاليد الرواية الإنجليزية شهيرة بقدر عدد الروايات الكوميدية التي تزخر بها أعمالها الكلاسيكية من أعمال فليدينج وستيرن وسموليت في القرن الثامن عشر ، عبر « جين أوستن » « وديكنز » في القرن التاسع عشر ، إلى إيفلين وو في العشرين ، وحتى الروائيون الذين لم يكن يقصدون أساساً كتابة روايات فكاهية ، كـ « جورج إليوت » « وتوماس هاردى » ، تمتلئ قصصهم بمشاهد تجعلنا نقهقه عالياً ، وحتى ولو لم نكن نقرأها للمرة الأولى .

وتبدو الكوميديا في القصة ولها مصدران أساسيان ، رغم أنهما مرتبطان أشد الارتباط : الموقف (الذي يتطلب شخصية - فالموقف الذي تعتبره إحدى الشخصيات كوميدياً لا يكون بالضرورة كذلك عند شخصية أخرى) والأسلوب ، وكلاهما يعتمد اعتماداً جذرياً على التوقيت ، أي النظام الذي يتم به ترتيب الكلمات وما تحمله من معلومات ، ويمكن تصوير هذا المبدأ بعبارة واحدة من رواية إيفلين وو « الانهيار والسقوط » ففي بداية الرواية ، تقوم جماعة من الارستقراط المهرجين السكارى بالاستيلاء على بنطلون بطل الرواية الخجول المتواضع « بول بنيقذر » الطالب بجامعة أكسفورد ، وبناء على ذلك يتم طرده من الجامعة لسلوكه الشائن ، وهو ظلم بئس ، وينتهي الفصل الأول هكذا :

« أيلعنهم الله جميعاً إلى جهنم » ردد بول بنفيذر لنفسه هذه الجملة بوداعة وهو يسوق سيارته إلى المحطة ؛ وبعدها شعر بشيء من الخجل ، لأنه لم يكن يسبه إلا نادراً فنحن إذا ضحكنا من هذا ، واعتقد أن معظم القراء يفعلون ذلك ، فالسبب هو تأخر ظهور كلمة « بوداعة » : فما يظهر عند بداية الجملة من انفجار محق ، طال انتظاره لغضب البطل الضحية ، يتضح أنه ليس كذلك ، بل مثال آخر على خجله وسلبيته ، وكان يمكن لذلك الأثر أن يضيع لو كانت العبارة على النحو التالي : « قال

بول بنيفذر لنفسه بوداعة وهو يسوق سيارته إلى المحطة ليلعنهم الله جميعاً ويقذف بهم إلى جهنم ... وهذا يشير إلى صفة أخرى من صفات الكوميديا فى القصة : مزيج من المفاجأة (بول يعبر عن أحاسيسه أخيراً) والتوافق مع النمط (كلا ، إنه لا يفعل ذلك فى نهاية الأمر) .

والفكاهة مسألة ذاتية تماماً ، بيد أن من لا يبتسم عند قراءة القطعة المقتبسة من « جيم المحفوظ » لهوقارئ متحجر القلب ؛ والقطعة تعرض كل صفات القصة الكوميديية فى شكل مصقول رفيع ، فـجيم ديكسون مدرس مساعد مؤقت فى جامعة إقليمية ، وهو يعتمد تماماً للاستمرار فى وظيفته على رعاية أستاذه شارل الذهن ، وهذا بدوره يتطلب أن يبرهن جيم على قدرته العلمية عن طريق نشر أحد الأبحاث ، وجيم يزدري كلا من أستاذه وطقوس الدراسة الأكاديمية ، ولكنه لا يملك التعبير عن هذا الازدراء ، ولهذا فإنه يكتم ضيقه فى نفسه ، ويطلق له العنان أحياناً فى خيالات من العنف (مثلاً ، أن يربط أستاذه ولش فى مقعدة ويقرع رأسه وكتفيه بزجاجة إلى أن يفسر سر إطلاقه أسماء فرنسية على أولاده على الرغم من أنه ليس فرنسياً) ، وأحياناً أخرى ، كما فى القطعة المقتبسة ، فى تعليق ساخر على السلوك والخطاب والرموز المؤسسية التى تضغط على أعصابه .

ولقد أدخل أسلوب « جيم المحفوظ » نفحة صوتية جديدة فى القصة الإنجليزية . فهو أسلوب مهذب ولكنه لا ينتمى لطبقة اجتماعية معينة ؛ ولكنه غير منمق بالمعنى التقليدى وهو بدقته الشكية المفرطة ، مدين شيئاً ما لفلسفة « اللغة العادية » التى سادت أكسفورد حين كان إيميس طالباً بها (وهو تأثير واضح بصفة خاصة فى الضوء الزائف الذى يلقيه على المشكلات التى ليست بمشكلات) ، وهو يمزج بالمفاجآت الصغيرة ، وتحفظات ذهنية وقلب للأوضاع ، مما يفكك على نحو ساخر الكليشيهات والاستجابات الجاهزة .

وديكسون لا يرد على الفور على سؤال ولش عن عنوان مقالته ، على الرغم من أن ما أخرسه « لم يكن .. هو أثر التكرار فى الحديث الذى انقضى لتوه » . فإذا لم يكن هذا هو السبب ، فلماذا يذكره ؟ هناك سببان ذلك : (١) التعليق بشكل مجازى مسجل على عادة ولش السخيفة بأن يردد شيئاً قاله جيم نفسه للتو ، وكأنما هو قد طرأ على ذهن ولش من فوره ، (٢) أن ذلك يخلق تأخيراً ، لحظة صغيرة من التشويق الكوميدي ،

تزيد من قدر كشف السبب الحقيقي لصمت جيم وهو شعور جيم بالخرج من اضطرابه لتلاوة عنوان مقالته . وهو عنوان « كامل » بالمعنى التهكمي فحسب إذا إنه يجسد كل منحني من مناحي الخطاب الأكاديمي الذي يزدريه جيم « وكان ديكسون قد قرأ أو بدأ قراءة الكثير من مثله » والعبارة التي وضعت تحتها خطأ ، تنبئنا بالكثير عن ضجر جيم ونفاد صبره عند قراءته للأبحاث الأكاديمية ، وليست هناك حاجة للمزيد من التعليق على تحليله المدمر للعبارة الافتتاحية للمقالة ، الذي يعتمد فيه إلى إخضاع كل كلمة ذات صيغة أكاديمية تقليدية لأسئلة هازئة ويتبع ذلك إدانة من جيم ، وهي صفة من صفاته المميزة لسوء ظنه الفكري ، وهي حالة سوف يخلص نفسه منها دون قصد في النهاية حين يلقي محاضراته وهو ثمل عن « إنجلترا السكري » وبعد ذلك أخيراً نعرف عنوان المقالة ، وهو رمز للدراسة الأكاديمية الجافة التي يعرفها الكثير من القراء الأكاديميين من معارفهم معرفة وثيقة . وكان يمكن للمؤلف أن يذكر عنوان المقالة توا بعد سؤال ولش عنه دون أن يخل ذلك بالتماسك السردي ، وإنما سيكون ذلك بخسارة كبيرة للأثر الكوميدي .

ويصور عجز جيم على نحو ما دى بأنه يركب في سيارة ولش ، وضحية قيادته المفزعة ، وعند ذلك تبدو أهمية العبارة التافهة الزائدة التي وردت في البداية عن تطلع بيكسون من نافذة السيارة إلى الحقول الخضراء ذلك أن جيم ينظر عبر النافذة نفسها بعد عدة لحظات فيفاجأ بوجود « وجه رجل يتفرس فيه على بعد حوالى تسع بوصات » وتمزج المفاجأة هنا بالتوافق مع النمط (عدم مهارة ولش) . وتخلق الدقة الهادئة للغة (على بعد حوالى تسع بوصات » « أمتلا رعباً » « عمد ولش إلى تعديها ») شعوراً بالحركة البطيئة ، مما يتناقض تناقضاً كوميدياً مع السرعة التي يقترب بها الاصطدام المنتظر ، ولا يقال للقارئ على الفور ماذا يحدث ، بل يترك كيما يستنبطه ، هو وشخصية جيم في الرواية ، على نحو مفاجيء ومفزع ، والموضوع كله موضوع الوقت الذي تتكشف فيه الأحداث .

الواقعية السحرية

وفجأة كانوا جميعاً يفتنون الألمان الثلاثة أو الأربعة البسيطة مرة أخرى ويسرعون بغطى رقصاتهم ، هارين من الراحة ومن النوم ، قاهرين الزمن ، ومالتين برماتهم القوة والعزم ، كان الجميع يبتسمون ، وانحنى « إيلور » على فتاة كان يطوقها بذراعه وقال :

الرجل الذى يستحوذ السلام عليه لا يكف أبداً عن الابتسام .

وضحكت وبقت الأرض بقوة أشد وارتفعت عدة بوصات فوق الإفريز ، جانبة معها الآخرين ؛ وسرعان ما كانوا جميعاً لا يطلون الأرض بأقدامهم ؛ كانوا ينقون مرتين فى المكان نفسه ثم يتقدمون خطوة واحدة إلى الأمام دون أن يلمسوا الأرض ، أجل ، إنهم كانوا يرتفعون فوق ميدان « ونسسلو » وتمثل حلقتهن صورة صابقة لإكليل هائل الحجم يطير فى الهواء ، وجريت وراءهم على الأرض ، وبقيت أتطلع إليهم وهم يطلقون فى الهواء ، يرفعون ساقاً فى البداية ، ثم الأخرى ، ومن تحتهم « براخ » بمقاميها المزخمة بالشعراء ومسجونها المثلثة بالخونة ، وفى المحرقة كانوا ينهون حرق أحد التواب الاشتراكيين وأحد السرياليين ، وصعد الدخان إلى السماء كفال حسن ، وسمعت إيلوار المعنى ينشد :

الحب يعمل ، إنه لا يكل ولا يتعب .

وجريت وراء هذا الصوت عبر الطرقات أملاً أن أبقى مع ذلك الإكليل من الأجساد التى ترتفع فوق المدينة ، وتبينت والشجن يعصر قلبى أنهم كانوا يطيطون كالطيور بينما أنا أسقط كالحجر ؛ إن لهم أجنحة وأنا لن يكون لى ذلك أبداً .

ميلان كونديرا : كتاب الضحك والنسيان (١٩٧٨)

تتصف الواقعية السحرية بوقع أحداث غريبة ومستحيلة فى قصة تميل أحداثها الأخرى إلى الواقعية ، وقد ارتبطت بصفة خاصة بالقصص المعاصر فى أمريكا اللاتينية (مثلا ، أعمال الروائى الكولومبى غرسيا ماركيز) ، بيد أننا نعثر عليها فى روايات قارات أخرى ، مثل روايات « جوتتر جراس » و « سلمان رشدى » و « ميلان كونديرا » وكل هؤلاء الكتاب قد عاصروا اضطرابات تاريخية كبيرة وعاشوا فترات غليان شخصى رهيب ، وهم يشعرون أنه لا يمكن تصوير كل ذلك على « نحو واف » عبر خطاب الواقعية العادى . وربما عمل تاريخ إنجلترا الحديث ، الخالى نسبيا من الصدمات ، على تشجيع كتابها على الاحتفاظ بالواقعية التقليدية . وقد جرى استيراد التنوع السحرى فى قصصنا من الخارج بدلا من انبثاقه على نحو طبيعى ، رغم أن عدداً قليلا من الروائيين الإنجليز قد سار على دربه ، وبخاصة الروائيات اللواتى اعتنقن آراء حقوق النساء ، مثل « فاي ولدون » و « أنجيلا كارتر » و « جانيت ونترسون » ونظراً إلى أن تحدى قانون الجاذبية ، كان دائماً حلمًا من أحلام الإنسان المستحيلة ، فلا عجب أن تكثر فى هذا النوع من القصص صور الطيران والارتفاع فى الهواء والسقوط الحر ، وفى رواية ماركيز « مائة عام من العزلة » ، تصعد إحدى الشخصيات إلى السماء بينما كانت تنشر الغسيل . وفى بداية « سلمان رشدى » « آيات شيطانية » ، تسقط الشخصيتان الرئيسيتان من طائرة جامبو انفجرت فى الجو ، تتعلق إحدهما بأخرى ويتنافسان فى الغناء إلى أن يحطا دون إصابات على أحد الشواطئ الإنجليزية المغطاه بالثلوج ، أما بطلة رواية أنجيلا كارتر « ليال فى السيرك » فهى بهلوانه تدعى « فيفرس » ذات ريش رائع ليس مجرد رداء للعمل ، بل هو جناحان يتيحان لها أن تطير ، ورواية جانيت ونترسون « الجنس والكريز » تتضمن مدينة طائرة بسكانه - إذ إنه « بعد تجارب بسيطة قليلة ، أصبح مؤكداً أن الناس التى تهجر قانون الجاذبية ، تهجرها الجاذبية » . وفى القطعة المقتبسة من رواية « كتاب الضحك والنسيان » ، يذكر الكاتب أنه قد شاهد حلقة من الراقصين يرتفعون فى الهواء ويطيرون ،

وكان « ميلان كونديرا » أحد الشبان التشيك الكثيرين الذين رحبوا بالانقلاب الشيوعى عام ١٩٤٨ ، أملين أن يخلق عالماً جديراً سعيداً يقوم على الحرية والعدالة ، وسرعان ما يخيب ظنه ، « ويقول شيئاً كان من الأفضل ألا يقال » ، فيطرد من الحزب

وتشكل تجاربه بعد ذلك أساس روايته الأولى الجيدة «النكتة» (١٩٦٧) ، وفي روايته كتاب الضحك والنسيان ، يستكشف أوجه السخرية العامة والمأسى الشخصية في تاريخ تشيكوسلوفاكيا الحديث عن طريق نوعية أكثر انطلاقة وتشظياً ، بطريقة في السرد الذي ينتقل بحرية بين التوثيق والسيرة والفانتازيا .

والإحساس الذي يشعر به الراوى بأنه طرد من وسط زمالة البشر ومن الحزب ، بأنه قد أصبح بلا هوية ، يستبين في صورة رمز استبعاده من حلقه الطلاب الراقصين الذين يحتفلون عادة بالمناسبات التي يقرأها الحزب ، وهو يتذكر يوماً معيناً في شهر يونيو ١٩٥٠ ، حين كانت شوارع براغ تزدهم مرة أخرى بالشبان والشابات يرقصون في حلقات وتنقلت من حلقة لأخرى ، ووقفت أقرب ما أستطيع منهم ، بيد أنه لم يسمح لي بالدخول « وفي اليوم السابق ، جرى شتى سياسى اشتراكى وفنان سيرىالى بوصفهما « أعداء للدولة » وكان الفنان السيرىالى « زافيس كالاندر » ، صديقاً لبول إيلوار ، الذي كان في ذلك الوقت أشهر شاعر شيوعى في العام الغربى ، وربما كان بمقدوره أن ينقذه ، ولكن إيلوار رفض أن يتدخل : فقد كان « مشغولاً تماماً بالرقص في الحلقة الضخمة التى تحيط ... بجميع البلدان الاشتراكية وجميع الأحزاب الشيوعية فى العالم ، مشغولاً تماماً بإبقاء قصائدها الجميلة التى « تدور حول السعادة والإخاء » .

وبينما كان كونديرا يتجول فى الطرقات إذا به يلتقى فجأة بإيلوار نفسه يرقص فى حلقة من الشباب ، « أجل ، لاشك فى هذا ، براغ كلها تشرب نخبه . بول إيلوار ! » ويشرع إيلوار فى إلقاء إحدى قصائده السامية والإخاء فتأخذ القصة فى « التحليق » حرفياً وبلاغياً على السواء . وترتفع حلقة الراقصين من الأرض وتبدأ فى الطيران فى الفضاء ، وهذا حدث مستحيل بالطبع . بيد أننا نعلق إنكارنا ، لأن الحدث يعبر بقوة وبمرارة عن الشعور الذى كان ينمو تدريجياً فى الصفحات السابقة ، فصورة الراقصين وهم يرتفعون فى الهواء ، وهم لا يزالون يرفعون سيقانهم فى اتساق ، بينما دخان ضحيتين من ضحايا الدولة حرقت جثثهما ، يصعد فى نفس الهواء ، ترمز إلى خداع النفس الواهم للرفاق وتوقعهم إلى إعلان طهارتهم وبراءتهم الذاتية ، وعزمهم ألا يروا الرعب والظلم للنظام السياسى الذى يخدمونه ، ولكن الصورة تعبر أيضاً عن حسد وعزلة شخصية الراوى المؤلف ، وقد نفى إلى الأبد من نشوة الرقصة الجماعية

وأمنها ، وإحدى صفات كونديرا الأشد جاذبية هي أنه لا يدعى لنفسه أبداً مكانة البطل الشهيد ، ولا يخس أبداً من الثمن الإنسانى الذى يدفعه المنشقون .

ولا أدري كيف هي وقع هذه القطعة المقتبسة في الأصل التشيكى ، بيد أنها رائعة في الترجمة الإنجليزية ، ربما لأنها مصورة تصويراً بارعاً ، وقد قضى كونديرا زمناً يعلم فن السينما في براغ ، والوصف الذى تحتويه القطعة يظهر في تكوينه حساً سينمائياً بالطريقة التى ينتقل بها منظورها بين بانوراما من الجو ونظرة الشوق إلى أعلى من الراوى بينما هو يجرى في الطرقات ، كما أن حلقة الراقصين بين الطائرة تشبه « المؤثرات الخاصة » في الأفلام ، ومن الناحية النحوية ، تتألف هذه القطعة في معظمها من جملة واحدة بالغة الطول ؛ عبارتها تماثل « اللقطات » ، يجمع بينها حرف الوصل البسيط « و » في سياق متدفق يرفض أن يعطى أولوية لشعور الراوى الساخر ولالشعوره ، فكلا الشعورين مرتبطان بطريقة لا انفصام لها .

البقاء على السطح

وكان هناك الكثير من المواضيع للحديث عنها ، فقد سألت فلورا وهي تراقب بكل ثقلها على هوارد : " ماذا يخيفك ؟ " قال هوارد : " أعتقد أننا نتنافس بشدة في المجال نفسه ، وهذا طبيعي ؛ فلورها لا يزال وثيق الصلة بديري ، وهذا يبعث نموها فيجعلها تشعر بالاضطرار إلى تدميرى من الداخل " ، تقول فلورا : " هل أنت مستريح هكذا ؟ إلا أثقل عليك ؟ " ، فيقول هوارد : " كلا " ، تقول فلورا : " كيف تدمرك ؟ " ، يقول هوارد : " يجب عليها أن تعثر على نقط ضعف عندي ، إنها تريد أن تقنع نفسها أنني زائف ومدح " ، وتقول فلورا : " إن صدرك رائع يا هوارد " ، ويقول هوارد : " لا أظن ذلك ليس أكثر من أى شخص آخر ، كل ما فى الأمر إننى أتوق إلى تحقيق الأمور ، أن أدخل بعض النظام على الفوضى ، وهي ترى فى ذلك نوعاً من الراديكالية " ، وتقول فلورا : " آه يا هوارد ، إنها أشطر مما كنت أظن ، أهي تخونك ؟ " ، ويقول هوارد : " د أظن ذلك ، أرجو أن تغيرى وضعك فانت تملنى " ، وتهبط فلورا فتترقد إلى جواره ؛ ويبقيان هكذا ووجهاهما إلى السقف ، فى شقة فلورا البيضاء ، وتسال فلورا : " ألا تعرف ؟ ألا يهيك أن تعرف ؟ " ويقول هوارد : " لا " ، ويقول فلورا : " ليس لديك أى حب استطلاع ، هاك موضوعاً مليئاً بعلم النفس وأنت لا تهتم به ، لا عجب أنها تريد أن تدمرك " ، قال هوارد : " نحن متفقان على أن يفعل الواحد منا ما يروقه " ، وتقول فلورا : " غطى نفسك بالملاحة فالعرق يغمرك ، هكذا يصاب الناس بالبرد ، وعلى أية حال ، فانتما باقيان معاً " ، " أجل إننا باقيان معاً ، ولكننا لا نتق ببعض " ، وتقول فلورا : " آه ، أجل ، وهي تتقلب على جنبها كى لا تنظر إليه ، حتى أن ثديها الأيمن الضخم ينغمس فى جسده ، وتخيف على وجهها تعبيراً حائراً : " ولكن ، اليس هذا تعريفاً للزواج ؟ " .

مالكولم برادبرى : رجل التاريخ (١٩٧٥)

لقد ألمحت سابقاً (الفصل ٩) أن الرواية هي أفضل الأشكال في الأدب السردى لتصوير النواحي الذاتية ، فتأثر الروايات الإنجليزية - مثل «رويسون كروزو» «لديفو ويامبلا» «لريتشار دسون» - استخدمت اليوميات والرسائل لتقديم الأفكار الداخلية لشخصياتها في واقعية لم يسبق لها مثيل ، ويمكن النظر إلى النمو اللاحق للرواية ، حتى جويس ويروست على الأقل ، في صورة استكشاف للوعى على نحو تدريجى من العمق والدقة ، ولذلك حين يختار أحد الروائيين البقاء على سطح السلوك الإنسانى فإننا نسجل غياب العمق النفسى باهتمام تشريه الدهشة بل وربما القلق ، حتى ولو لم تتمكن من تحديد سبب ذلك على الفور .

ورواية مالكولم برادبرى " رجل التاريخ : رواية من ذلك النوع ، هي تدور حول مدرس جامعى لعلم النفس ، كتب لتوه كتاباً عنوانه "هزيمة الخصوصية : ، يعالج فيه فرضية أنه لم تعد هناك نفوس ذات خصوصية ، فهوارد كيرك يؤمن أن النفس قد أصبحت مفهوماً بورجوازيًا عفى عليه الزمن ، وأن أفراد الجنس البشرى هم بالأحرى ربطة " من ردود الفعل المنعكسة ، وأن السبيل الوحيد لأن يصبح المرء حراً هو أن يحدد حبكة التاريخ (بمساعدة علم الاجتماع الماركسى) ثم يتعاون معها ، وحين يبقى الخطاب الروائى على سطح السلوك والبيئة ، فهو يقلد تاريخ الفلسفة الكئيبة غير الإنسانية للحياة على نحو يبدو وكأنه يسخر منها ، بيد أنه لا يعطى القارئ وجهة نظر معينة يمكنه عن طريقها أن يشجب تلك الفلسفة أو يلغىها ، وعلى الرغم من أن القصة تروى ، بصفة رئيسية ، من وجهة نظر هوارد كيرك ، بمعنى أنه حاضر فى معظم الأحداث التى تصفها الرواية ، فإن السرد القصصى لا يُمكننا من الحكم على لوافعه عن طريق السماح لنا بالدخول إلى عالم أفكاره الخاصة ، وينطبق الأمر نفسه على بقية الشخصيات ، بمن فيهم خصوم كيرك .

وتتكون الرواية من وصف وحوار ، ويركز الوصف بصورة مركزة على أسطح الأشياء : ديكور منزل كيرك ، المعمار الكئيب غير الإنسانى لمبنى الحرم الجامعى ، السلوك الخارجى لأعضاء هيئة التدريس والطلاب فى الندوات واللجان والحفلات ، ويجرى تقديم الحوار على نحو مسطح ، موضوعى ، دون تفسير محص من الشخصيات ، ودون أى تنوع على كليشئات الحديث التى لا صفة لها ، قال ، قالت ، سأل ، سألت ، ودون حتى فصل كلام كل شخص فى سطر جديد ، ويتأكد "لاعمق"

الخطاب بصورة أكبر عن طريق تفضيل استخدام الزمن الحاضر ، ذلك أن استخدام الزمن الماضي في السرد التقليدي يلمح إلى أن السارد يعرف القصة بكاملها وأنه قد انتهى من تقييمها بالفعل ، وفي الرواية ، يتتبع الخطاب السردى ، بصورة سلبية ، الشخصيات وهي تتحرك من لحظة إلى أخرى تجاه مستقبل غير معروف .

والأثر الذى يخلفه هذا التكنيك ، وهو أثر فكاهى ومزعج فى الوقت نفسه ، مدهش بوجه خاص فى مشاهد الجنس التى يتوقع المرء فيها عادة بياناً للعواطف والأحاسيس الداخلية لشخصية واحدة على الأقل ، فى القطعة التى اقتبسناها هنا ، يرقد هوارد كيرك فى الفراش مع زميلته " فلورا بنيدورم " التى تحب إقامة علاقات مع الرجال نوى المشاكل الزوجية ، ذلك لأن لديهم الكثير مما يقولون وقد زادت حميتهم من جراء المناورات الأسرية المعقدة التى هى مجال التخصص الدراسى لفلورا " ؛ وهما فى هذه القطعة يتحدثان عن علاقة هوارد بزوجه بريارا .

وهناك بالطبع فكاهة ملازمة لفكرة تعاطى الجنس كوسيلة للكلام ، خاصة عن زواج العشيق وفى التضاد بين الاتصال الجسمانى الحميم لجسدى الشخصيتين وبين النزعة الفكرية التجريدية للحديث الذى يدور بينهما بيد أن هناك ما هو أكثر من التقافر الفكاهى فى الطريقة التى يتراوح بها الحوار ما بين الجسمانى والعقلى ، التافة والجاد ، فحين يقول هوارد إن زوجته تريد أن تقنع نفسها بزيفه وإدعائه يوضح القضية الرئيسية للرواية ، وتحال فلورا فى البداية أن تتحاشاها بلفتة تجاه الإيروسية : "إن صدرك رائع يا هوارد " ورده : وصدرك أنت أيضاً يا فلورا " مضحك ، ولكن على حساب من تكون الفكاهة ؟ لا بد لنا أن نحدد موقفنا ، مثلماً يتعين علينا تجاه السؤال الأكثر أهمية وهو هل هوارد زائف ومدع ؟ أو هل أن توقه إلى "تحقيق الأمور" هو نوع من الأمانة ، مظهر من مظاهر النشاط فى عالم من الخمول الأخلاقى ؟ ويؤدى غياب الولوج إلى داخلية الشخصيات ، يساعد على البت فى هذه الأسئلة ، إلى إلقاء عبء تفسير كل ذلك على كاهل القارئ .

وقد وجد الكثيرون أن افتقار النص إلى التعليقات وإلى إعطاء مؤشرات لا إبهام فيها على الطريقة التى يمكن بها تقييم الشخصيات ، شيئاً مزعجاً ؛ بيد أن هذا بلا شك هو مصدر القوة والإبهام فيه ، ومن الشيق فى هذا الصدد أن نقارن الصياغة التليفزيونية التى قدمتها ال . ي . بى . سى . عن الرواية ، فالنص الذى كتبه كرسنوفر

هامتون أمين تماماً للرواية الأصلية ، والإنتاج جيد للغاية من ناحية التمثيل والإخراج، وكارن "أنتوني شير" مدهشاً في دور هوارد كيرك - بيد أنه كان عليه بوصفه ممثلاً أن يعطى تفسيراً للدور ، وقد اختار ، ربما بصورة لا مفر منها ، يقدم هوارد كيرك بوضوح بوصفه مراوفاً ومستغلاً حقيراً للآخرين في سبيل منفعة الشخصية ، وبهذا استرجعت الصيغة التليفزيونية عبء التفسير ، وهو ما ألقته الرواية الأصلية في ملعب الجمهور ، وكانت بذلك ، رغم إمتاعها الكبير ، عملاً أقل كثافة . (ويجب القول أيضاً إنه في تقديم المشهد الذي اقتبسناه هنا من الرواية ، انصرف انتباه المشاهد عن الحوار الذي بفعل الجمال البادي لصدر فلورا بنيدورم !) .

التصوير والتقرير

" إنك يا بني مبال للعاطفة إلى حد كبير ، وقد ركزت محبتك المطلقة على تلك الفتاة ، إلى درجة أنه إذا طلب منك الله تعالى أن تتركها ، لأثر ذلك الفراق عليك تأثيراً عظيماً ، وعلى ذلك ، صدقنى إذا قلت لك إن المسيح الحق يجب ألا يضع عواطفه فى أى شخص أو أى شيء دنيوى ، بالصورة إذا استدعت معها القدرة الإلهية أن تحرره منها ، يكون قابراً على تقبل ذلك الحرمان فى هدوء وسلام وغبطة " .

وفى تلك اللحظة ، دخل أحدهم إلى الغرفة مسرعاً ليخبر مستر آدمز أن ابنه الأصغر قد مات غريقاً ، وبقي القصر صامتاً عدة لحظات ، ثم أخذ يذرع الغرفة جيتة فقد أستجمع قواه بما يكفى كل يحاول مواساة القس ، مستخدماً فى ذلك الكثير من الأقوال التى كان القس يريدتها فى مواصلة ، فى المناسبات الخاصة أو العامة على السواء (فقد كان معروفًا عنه أنه عدو لنوع للعواطف ، وأن أكثر عطاياه تنصب على وجوب قهرها عن طريق الحجى والقناعة) بيد أن القس لم يكن مقبوره أن يعي نصائحه الآن .

قال : " يا بني ، لا تطلب منى المستحيل ، لو أن الأمر كان يتعلق بابن آخر من أبنائى لصبرت على ذلك ، ولكن ، أبنى الأصغر ، أعزهم عندى ، سلوى شيخوختى ! تصور أن المسكين قد انتزع من الدنيا وهو لم يكد يدلف بعد إليها ! ألطف الأطفال وأحسنهم طباعاً ، الذى لم يفعل أى شيء أبداً يضايقنى لأقننته صباح اليوم بالذات أول درس فى دروس QUAE GENUS ، ها هو الكتاب الذى بدأ يتعلم فيه ، يا الطفل المسكين ! لن يفيدنا الآن أى شيء من هذا ، كان يمكن أن يصبح أفضل الأساتذة وفخر الكنيسة - هذه الصفات وتلك الأخلاق ، نادراً ما تجتمع فى شخص فى مثل سنة " .

وقال مستر آدمز : " وعلاوة على ذلك كان صبيّاً وسيماً ، وكانت قد أفاقت من إغماءة بين يدي فانى " حين سمعت الخبر الحزين .

ويكى القس قائلاً : " يالجاكى المسكين ! ألن أراه مرة أخرى ؟ " .

وقال جوزيف : " بالطبع ستراه ؛ فى عالم أفضل ، سوف تلتقيان مرة أخرى . وإن تفرقان بعدها أبداً " .

وأعتقد أن القس لم يسمع تلك العبارة ، لأنه لم يكن ليصغى لما يقوله جوزيف
وكان مستمراً في شكواه ، بينما الدموع تتساب بغزارة على وجنتيه ، وصاح أخيراً "
أين هو صفييرى العزيز ؟ " ، وكان على وشك الخروج من المنزل حين وجد نفسه ،
لبالغ دهشة وفرحه ، ذاك الفرح الذى لا شك سيشاكره القارئ فيه ، وجهاً مع ابنه
ذاك الذى كان ، رغم بله الشديد ، ما يزال حياً ويجرى نحو أبيه فى لهفة .

هنري فيلدنج : جوزيف أندروز (١٧٤٢)

يتناوب الخطاب القصصى دوماً بين أن يصور لنا ما حدث وأن يقرر لنا ما حدث وأى خبرنا به ، وأنقى شكل من أشكال التصوير هو الكلام المقتبس للشخصيات ، وفيه تصور اللغة الحديث تصوراً تاماً (لأن الحدث هو شيء لغوي) أما الإخبار في أنقى أشكال فهو التلخيص الذي يقوم به المؤلف ، وفيه يمحو تحديد وتجريد لغة الراوى فردية وخصوصية الشخصيات وأعمالها ، ولذلك السبب ، فإن الرواية التى تكتب كلها فى صورة تلخيص للأحداث ، لا يمكن قراءتها بسهولة ، بيد أن للتخلص فوائده : فهو يعمل ، مثلاً ، على الإسراع بإيقاع القصة ، ويدفع بنا إلى المرور سريعاً على أحداث قد تكون غير مشوقة ، أو مشوقة أكثر من اللازم بحيث تعمل على تشتيت انتباهنا إذا زادت عن الحد ، ومن السهل دراسة أثر كل هذا فى عمل هنرى فيلدنج ، لأنه كان يكتب قبل أن يتم اكتشاف تقنية الأسلوب الحر غير المباشر ، حيث ينصهر معاً كلام المؤلف وكلام الشخصيات (انظر الفصل ٩) ففى روايات فيلدنج ، تستبين الحدود ما بين هذين النوعين من الخطاب على نحو لا لبس فيه .

والقس إبراهيم آدمز رجل محسن كريم لا يهتم بمتاع الحياة الدنيا ، ولكنه أيضاً شخصية كوميدية من الطراز الأول - أحد أعظم الشخصيات الكوميدية فى الرواية الإنجليزية - لأنه يقع على الدوام فى أمور متناقضة ، فهناك دائماً تفاوت بين فكرته الخاصة عن العالم (الملىء بالأشخاص المحبين للخير مثله) وبين ما عليه العالم فى الواقع (ملىء بالانتهازيين الأنانيين) وبين ما يدعو إليه (مسيحية أكثر صرامة وجموداً) وبين ما يمارسه (رابطة إنسانية فطرية مشتركة) ، وهذا التناقض بين الوهم والحقيقة (الذى استعاره فيلدنج باعترافه من تصوير سرفانتس لدون كيخوته) يجعل منه شخصية فكاهية على الدوام ، ولكنها شخصية محبة ، لأن قلبه يقع فى موقعه الصحيح حتى ولو كانت أحكامه لا يوثق بها .

وفى تلك الفقرة ، يحاضر القس آدمز بطل الرواية جوزيف عن توق هذا الأخير إلى الزواج من حبيبته فانى التى التقى بها ثانية لتوه بعد فراق طويل ملىء بالأخطار ويخضع آدمز الشاب لموعظة طويلة ، محذراً إياه من وبائ الشهوة ، ومن عدم وضع ثقة المرء فى القدرة الإلهية ، وهو يستعين بمثال إبراهيم فى العهد القديم ، الذى كان على استعداد للتضحية بابنه إلى الله لو لزم الأمر وقد وردت الموعظة بكاملها ، "مصورة" ، وما كاد آدمز يعلن أن علينا دائماً أن نقبل بهدوء التضحية التى يطلبها الله

منّا حتى تتعرض مبادئه للاختبار على نحو قاسٍ : وفى تلك اللحظة ، دخل أحدهم إلى الغرفة مسرعاً ليخبر السيد آدمز أن ابنه الأصغر قد مات غريقاً ، وهذا هو أبسط نوع من أنواع التلخيص ، وكلمة " يخبر " تبدو باردة ورسمية فى سياقها كما أننا لا نعرف من هو الذى قام بذلك الإخبار ، ويتم أيضاً تلخيص لوحات الأب المحزون ومحاولات جوزيف مواساته - بيد أن رفض آدمز لنصح جوزيف " مصور " ، ومسروود بالكامل ، فقال " يابنى ، لا تطلب منى المستحيل ... " ، من أجل التأكيد على التناقض بين عمل القس وعظاته .

وفيلدنغ يقوم بلعبة خطيرة هنا ، فمن ناحية ، يقوم بتسجيل التناقض بوصفه التأكيد الكوميدي لصفة مألوفة فى التشخيص ؛ ومن ناحية أخرى ، ليس هناك شيء فكاهى فى شأن موت أحد الأطفال ، ولذلك فإن ميلينا إلى الابتسام من إخفاق لبراهاام آدمز فى التشبه بسميه التوراتى فى توضحية ، يحد منها درامية موقفه وطبيعى حزنه ، ونحن نتردد ولا ندرى كيف نستجيب .

ومع ذلك ، فقد أعد فيلدنج مخرجاً من تلك الورطة ، بالنسبة للشخصية والقارئ على حد سواء ، فبعد سطور قليلة أخرى من الرثاء من مستر ومسرز آدمز ، ومحاولات لا مجدية من جوزيف لمواستهما ، يكتشف آدمز بعد كل شيء أن ابنه لم يفرق ، وبالطبع لم يطل الوقت بأدمز قبل أن يواصل بنشاط موعظته لجوزيف عن الرضوخ المسيحى لأوامر الله .

وكان تفسير الراوى لعدم وفاة الطفل هو أن " الشخص الذى حمل نبأ المأساة كان تواقاً بطبعه ؛ مثل بعض الناس الذى لا ينطقون من أسباب موضوعية ، إلى نقل الأخبار السيئة ؛ ولما كان قد شاهد الطفل يقع فى النهر ، قام ، بدلا من أن يهرع إلى معونته ، بالجري مباشرة ليخبر الأب بالمصير الذى توقع أن يكون محتوماً " ، وتركه كيما ينقذه شخص آخر ، وهذا التفسير مقبول فى جزء منه لأنه ينتمى إلى سلسلة من الأمثلة على الحماسة والشروع البشرية التى وردت طوال الرواية ، وفى جزء آخر لأنه جاء بسرعة جداً بعد وقوع الحدث ، ولو أن شخصية حامل الخبر السيئ قد فصلت بعض الشيء ، وورد حديثه الذى يصف الحادث بصيغة الحديث المباشر ، لجاء إيقاع المشهد كله أكثر واقعية وكان أثره الأنفعالى تماماً ، ولكانت ظروف غرق الطفل قد اكتسبت خصوصية مؤلمة ، ولضاعت بذلك النبيرة الكوميدي للرواية ضياعاً لا مرد له ، وفى تلك الحالة ، حين يظهر أن الخبر كان كاذباً ، كنا سنشعر نحن القراء أن المؤلف قد استغلنا وتجنب فيلنج هذه الآثار غير المستحبة عن طريق الإستخدام الحصيف للتخليص .

التحدث بأصوات مختلفة

كان "كريستى" هو الأعزب محط الأنظار "فى ذلك العالم ، فبينما كانت تلوج الشتاء تنتشر فى كل مكان شهراً وراء شهر ، ونصف أوربا يتضور جوعاً ، وقاذفات القنابل تحمل الغذاء لألمانيا بدلاً من القنابل ، والغاز يتضائل إلى شلطة وأمية ، وأنوار المصباح الكهربائية تخفق ، والغرباء يتجمعون مع بعضهم البعض طلباً للسوى - كان كريستى يتلألاً أمام "جريس" كشعاع الأمل والرجاء ، كان يبهرها كرمز للرجولة فى صراحته واعتداله (ولكن فى حدود الزواج فحسب ، كان كريستى هو مطعم جريس ، لم يكن يهتمها الحصول على شهادة أو وظيفة ولا عجاب من حولها ، لا شىء من هذا ، كريستى وحسب .

كان تحبه . أجل ، تحبه كل الحب ، كانت دقائق قلبها تتسارع عند رؤيته ، وتلتهب أحشاؤها بالشوق ، بيد أنها إن تستسلم لأحضانها ولا يمكنها أن تفعل ذلك ، وهو يصطحبها فى قاربه ، فى غاية التهذيب (أجل ، إنه يحسن ركوب البحر) ، وتسلق الجبال ، حيث يكون أقل تهديداً (أجل ، إنه يحسن التسلق) ، وهو يعرض أن يشتري لها شقة (أجل ، إن معه ما يمكنه من ذلك) ولكنها لا تقبل ذلك ، لا أريد مجوهرات ، شكراً يا كريستى ، لا أريد ساعات يد ، لا أريد هدايا لا أريد وشاوى يا عزيزى ، شكواته ، أجل ، شكراً ! وزهور الأوركيد ونبعوات للعشاء وتأكسى للعودة إلى البيت وقبلة ، أجل وأجل يمكنك أن تلمس صدرى (يالك من شقى !) وبسرعة ، بسرعة ، مساء الخير يا كريستى ، يا صاحبنى ، يا حبيبى يا أعز الأعداء ، إبنى أضحى بحياتى من أجلك ولكنى لن أنام معك .

ويتوقف كريستى فى حى "سوهو" فى طريقه إلى بيته ويلقى ساعة مع إحدى الماهرات ، فكيف يمكنه بغير ذلك أن يتحمل ؟
إنها تحبه وتريد الزواج منه ، فكيف يمكنها بغير ذلك أن تتحمل ؟

فادى ولدون : الصديقات (١٩٧٥)

فى الفصل السابق ، أملتُ وأنا أناقش التناوب المتوازن بين التقرير والتصوير فى رواية هنرى فيلدنج " جوزيف أندروز " ، إن أى رواية مكتوبة بحالها فى شكل تلخيص للأحداث ، لن تكون رواية مقروءة ، بيد أن عدداً من الروائيين المعاصرين قد قطعوا عامدين شوطاً بعيداً فى هذا الاتجاه ، دون أى يتعين عليهم دفع هذا الثمن الباهظ ، فالسرد الذى يعتمد على طريقة التلخيص يبدو مناسباً لنوعنا الحديث فيما يتعلق بالسخرية وسرعة الإيقاع والتركيز ، وهى طريقة فعالة بوجه خاص لتناول عدد كبير من الشخصيات ولقصة تبسط أحداثها عبر فترة طويلة من الزمن ، دون أن تقع فى مستنقع الإيقاعات الزمنية البطيئة والتفاصيل الكثيفة التى وقعت فيه الرواية الكلاسيكية ، (وقد استخدمت أنا نفسى هذه الطريقة فى رواية عنوانها " ما مدى إمكانيةك ؟) ، بيد أنه لا بد من الحرص على ضمان ألا يصبح أسلوب التلخيص متماثلاً فى كلماته وعبارته بصورة رتيبة ، وتشتهر روايات " فاي ولدون " التى تستخدم التلخيص بكثرة ، بإيقاعها السردى المحموم وحيوية أسلوبها على حد سواء .

وتقص رواية " الصديقات " أحوال ثلاث نساء خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ، مع التركيز على تجاربهن الجنسية والزوجية ، على خلفية من العادات الاجتماعية التى تتغير بسرعة ، وهى تصور النساء عموماً بوصفهن ضحية لا حيلة لهن لغرائزنهن وقلوبهن ، يشتقن إلى الأزواج والمحبين حتى لو لم يلقين منهم إلا الإساءة والخيانة ، ويصور الرجال أيضاً كضحايا لا حيلة لهم لأنانيتهم وشهياتهم الجنسية ، بيد أنهم ، وهو بطبيعتهم ميالون للتنقل بين النساء ، قد استفادوا من الانفتاح الأخلاقى الذى طرأ على المجتمع أكثر من استفادة الشخصيات النسائية ، ولكن القطعة المقتبسة هنا تتناول فترة أسبق من ذلك الانفتاح ، فى أربعينيات القرن العشرين ، حين لم يكن الفتيات المحتشمات يفعل ما تفعله فتيات اليوم ، وكان بوسعهن استغلال تلك الفرضية للمساومة فى الحرب الدائرة بين الجنسين ، وجريس فى الواقع ليست عذراء ، ولكنها تتظاهر بذلك ، فهى تعلم أن كريستى "يشعر أن العذرية شئ أساسى لدى المرأة التى يحبها ، بينما هو يبذل قصارى جهده كيما يخلصها من تلك العذرية " ، وهكذا يقع كلا الشخصيتين بصورة كوميدية فى التناقض والنفاق .

وتصور الفقرة الأولى من القطعة سياق الفترة التي تحكى عنها - التقشف ، نقص المواد ، الحرب الباردة - فى توالٍ سريع من الصور ، كالمونتاج السينمائى ، ثم تقابل بصورة ساخرة بين انشغال بال جريس بعاطفتها الخاصة وبين أوجه الشقاء والقلق العامة ، فبينما يتصور نصف أوروبا جوعاً ، لا تستطيع جريس أن تفكر إلا فى الطريقة التى تقنع بها كريستى أن يتزوجها ، وقد نسيت تماماً طموحاتها فى أن تصبح رسامة (فهى طالبة فى كلية "سليد" فى هذه النقطة من نقاط الرواية) : " كان كريستى هو مطمح جريس ، لم يمكن يههما الحصول على شهادة أو وظيفة ولا إعجاب من حولها " ، ويبدأ الخطاب هنا فى الانتقال من تلخيص للأحداث إلى تلخيص لأفكار جريس ، وهو شىء يبدو أكثر ظهوراً فى نهاية الفقرة التالية .

والواقع أن ما نجده هنا ليس أسلوبياً واحداً متسقاً كصوت المؤلف فى رواية فليدينج "جوزيف أندروز" بل مزيجاً متعددًا من الأساليب ، أو الأصوات ، تُصور من خلالها المناوشات الجادة والفكاهية للتودد بين كريستى وجريس بصورة ولكن موجزة : "كانت تحبه ، أجل ، تحبه كل الحب ، كانت دقائق قلبها تتسارع عند رؤيته ، وتلتهب أحشاؤها بالشوق " ويبدو الراوى هنا وكأنه قد استعار الخطاب الأدبى التقليدى للحب - الخطابات الغرامية ، الشعر الغرامى ، القصص الغرامية ، فعبارة أنها لا يمكنها الاستسلام لأحضانها هى إكليشييه مأخوذ بحرفة من قصص "ميلز ويون" الرومانسية - وتبرز صفتها الساخرة زيف سلوك جريس ، والعبارات التى وردت بين قوسين فى الجملة التالية (أجل إنه يحسن ركوب البحر ... أجل إنه يحسن التسلق ... أجل إن معه ما يُمكنه من ذلك) قد تبين عن الراوى الذى يستبق أسئلة القارئ مسلماً بتأخر إيراد تلك المعلومات ولكنه لا يعتذر عن ذلك التأخير ، أو ربما تكون تلك العبارات أصداء لتفاخر جريس بكريستى أمام صديقاتها . (وثمة تعقيدات أخرى هى أن الراوى يقوم بدوره إحدى أولئك الصديقات واسمها كلو ، وهى تكتب عن نفسها بضمير الغائب وتتقمص الروائى فى معرفته الشاملة بالأفكار الداخلية للشخصيات الأخرى) .

"لا مجوهرات ، شكراً يا كريستى ، لا ساعات يد ، لا هدايا ، لا رشاوى يا عزيزى ... شكولاته ، أجل ، شكراً ! " ، هذا كله مثله مثل بقية الفقرة ، هو من الناحية النحوية كلام جريس المباشر ، ولكنه لا ينحصر بين علامات تنصيص فى النص ، كما أنه ليس تسجيلاً لأقوال رددتها جريس فى مناسبة واحدة ، إنما هو كلام مباشر يؤدي عمل التلخيص ، واختصار لما قالت - جريس فى عدة مناسبات مختلفة أو جال

بخاطرها أو ضمناً ، من الممكن أن تكون قد قالت " مساء الخير " ، وربما أيضاً " يا صاحبي ، يا حبيبي ، يا أعز الأعماء " ، ولكن المستحيل هو أن تكون قد قالت " إني أضحي بحياتي من أجلك ولكني لن أنام معك " ، وهو سطر يبدو أنه قد خطر على بالها من مصدر أدبي لا تتذكره جيداً ، والقطعة عبارة عن فقرتين قصيرتين متسقتين تلخصان المأزق الجنسي في صوت سردي يردد أصداً حجج كل شخصية على نحو جاف .

وهذه القطعة مثال صادق ، ولا يمنع ذلك أن تكون نموذجاً ، لصفة من صفات النثر الروائي التي أطلق عليها الناقد الروسي ميخائيل باختين " تعدد الأصوات " ، وأحياناً "التحاورية" (قد يرغب القراء الذين ينفرون من النظرية الأدبية في تخطي بقية هذا الفصل ، رغم أن موضوعه يتجاوز الاهتمام بالنظريات - إذا إنه يتكلم في لب تمثيل الرواية للحياة) ، فوفقاً لباختين ، تتصف لغة الملحمة والشعر الغنائي التقليديين ، ولغة العرض النثري ، بأنها "مونولوجية" أي تسعى إلى ، أن تفرض على العالم رؤية واحدة أو تفسير مفرد عن طريق أسلوب وحدوي مفرد ، أما الرواية فهي على نقيض ذلك "تحوارية" ، تشتمل على أساليب ، أو أصوات ، مختلفة كثيرة ، تتكلم مع بعضها البعض ، ومع أصوات أخرى خارج النص ، خطاب الثقافة والمجتمع على إطلاقهما ، وتقوم الرواية بذلك بطريق متعددة ، ففي أبسط مستوى ، هناك تناوب صوت الراوي وأصوات الشخصيات ، التي تقدم حسب الصفات اللغوية الخاصة بطبقتها ومنطقتها الجغرافية ومهنتها وجنسها ، وغير ذلك ، ونحن نأخذ هذه الأمور في الرواية كشئ مسلم به ، بيد أنها كانت ظاهرة نادرة نسبياً في الأدب القصصي قبل عصر النهضة وهناك لقيط في رواية تشارلز ديكنز صديقنا المشترك "اسمه" "زقزق" تتبناه سيدة عجوز تدعى "بتي هجدن" ، والتي ترى أنه موهوب على نحو خاص ، وهي تقول : "ربما لا يخطر على بالك ، ولكن زقزق قارئ جميل للصحف ، وهو يقلد رجال الشرطة بأصوات مختلفة " ، والروائيون يقلدون رجال الشرطة بأصوات مختلفة .

وقد كتب باختين : " وبالنسبة للفنان الذي يستخدم النثر ، يملأ العالم بكلمات الناس الآخرين ، الذين يجب عليه أن يطوف وسطهم وأن يكون بمقدوره إدراك كلامهم بأذان واعية ، ويجب عليه أن يقدم هؤلاء الآخرين في مستوى سطح خطابه الذاتي ، وإنما بطريقة لا يدمر بها ذلك المستوى " ، وبوسع الروائيين القيام بذلك بطرق متعددة ،

فعن طريق تكتيك الأسلوب الحر غير المباشر (انظر الفصل ٩) ، بوسعهم أن يمزجوا بين صوته وأصوات شخصياتهم من أجل عرض الأفكار والعواطف ، وبوسعهم أن يخلعوا على صوته السردى الذاتى نوعاً مختلفاً من التلوين لدخل له بالشخصية ، فهنرى فيلنج ، مثلاً ، يسرد قصته بأسلوب تهكمى - بطولى ، مطبقاً لغة الشعر المحلى الكلاسيكى والنيوكلاسيكى على المشاهدات السوقية أو اللقاءات الغرامية ، وهناك وصفة لجهود مسز وترز لإغراء توم جونز ، بطل الرواية المسماة باسمه ، هما يتناولان العشاء :

أولاً ، من عينين زرقاوين جميلتين ، اللتين تطلق مقلاتهما الزاهيتان برقاً لامعاً ، طارت نظرتان غراميتان حادثان ، ولكن لحسن حظ البطل ، وقعتا على شريحة كبيرة من اللحم كان ينقلها فى تلك اللحظة إلى طبقه ، ففقدت قواتهما بون أن تحدثا أى ضرر .

وهكذا ، وقد أطلق باختين على هذا النوع من الكتابة "الخطاب الثنائى التوجه" : فاللغة تقوم ، فى وقت واحد ، بوصف الحدث وتقلد أسلوباً معيناً فى الكلام أو الكتابة ، وفى هذه الحالة ، يتم خلق أثر من آثار المحاكاة التهكمية لأن الأسلوب لا يتفق مع الموضوع ، ولذلك تبدو اللوازم الكلامية سخيفة وزائفة ، بيد أن الهوة التى تفصل الموضوع والأسلوب هى أقل ظهوراً فى رواية فائى ولدون ، لأن اللغة التى تستعيرها من الروايات الأدبية الرومانسية والمجلات النسائية البراقة تتفق مع الموضوع ، مع بعض المبالغة وكثير من الكليشيهات ، وربما يجب أن يصف المرء هذا النوع من الكتابة بطريقة "القص واللصق" عنه بطريقة المحاكاة التهكمية ، أو أن يستخدم اصطلاح باختين نفسه "الأسلبة" (إخضاع الأسلوب لطابع أو نمط معين) ، وتصنيف باختين لمختلف مستويات الكلام فى الخطاب الراوى تصنيف معقد ، ولكن نقطته الرئيسية بسيطة : فلغة الرواية ليس بلغة ، بل مزيج من الأساليب والأصوات ، وهذا بالتحديد هو ما يجعلها شكلاً أدبياً ديمقراطياً ومناهضاً للشمولية ، حيث لا يكون أى موقف أيديولوجى أو أخلاقى معصوماً من الطعن فيه ومخالفته .

حسن من الماضي

لم يكن رصيف البناء الكبير يخلو من الناس في ذلك الصباح ، كان هناك صيانون يصلحون شباكهم وأبواب صيدهم ، أو يعدون السلل الخاصة بالكابوريا وأبو جلمبو ، وكان هناك كذلك أناس من طبقات أعلى ، زائرون مبكرون ، وسكان محليون ، يتمشون إلى جوار البحر الذي كان لا يزال فائضاً وإن كان قد هدا الآن ، ولاحظ «تشارلز» أنه لا يوجد أثر للمرأة التي كانت تحق في فيه ، بيد أنه لم يفكر مرة أخرى فيها ، أو في منطقة «الكُب» ، وحث السير ، بخطوة سريعة مرنة تخلت تماماً عن طريقة سيره المتهمل في المدينة ، على طول الشاطئ نحو هدفه ، عند جرف «وير كليفز» .

وأورايته لا يتسمت لأنه كان مجهزاً على أفضل وجه للمهمة التي أمامه ، كان يرتدى جذاء برقبة متيناً مطوقاً بالمسامير ، و "توزاوك" من الكتان طويل كيما يطوق بنطونه "النورفوك" المصنوع من قماش القاتلة الثقيلة ، وكان يرتدى معطفاً ضيقاً شديد الطول يلائم ما تحته ، وقبعة من الكتان لونها بيج وذات حواف مرفوعة إلى أعلى وعصا ظليظة كان قد اشتراها وهو في طريقه إلى منطقة "الكُب" ، وحقبة ظهر جسمية ، يوسعك لو هزتها أن يسقط منها مجموعة كاملة من المعاول والمطاريف والكراسات وعلب العينات والقودايم وما لا إله ، فليس هناك من شيء يستغلق على إلهامنا أكثر من إفراط أهل العصر الفيكتوري في التحقيق في كل شيء ، ويرى المرء ذلك على أفضل وجه (وأسخف كذلك) في النصيحة التي تُسدى إلى المسافرين في الطبقات الأولى من دليل "بيكر" السياحي ، ويتساءل المرء إن كان قد بقي لهم من شيء يستمتعون به في رحلتهم بعد كل ذلك ، وفيما يختص بتشارلز : كيف أنه لم يرد أن الثياب الخفيفة كانت أنسب له في مهمته ؟ وأنه لا ضرورة أبداً للقبعة ؟ وأن أحنية الرقبة المتينة المطوقة بالمسامير لا تتناسب مع شاطئ من الرمال والمصى إلا كما تتناسب معه زلاجات الانزلاق على الجليد .

جون فاوولز : عشيق الضابط الفرنسي (١٩٦٧)

إن أول كتاب استخدم الرواية لابتعاث حسن من الماضي على نحو محدد مقنع هو السير والتر سكوت ، فى رواياته عن اسكتلندا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، مثل "ويفرلى" (١٨١٤) و " قلب مدلوثيان " (١٨١٦) ، وكانت تلك الروايات روايات تاريخية ، من حيث إنها عالجت شخصيات وأحداثاً تاريخية ؛ بيد أنها بعثت الماضى أيضاً فيما يتصل بالثقافة وأيديولوجية والعادات والأخلاق - عن طرق وصف مجموع "طريقة حياة" الناس العاديين ، وقد مارس سكوت ، بعمله ذاك ، تأثيراً عميقاً على التطور اللاحق للنثر القصصى ، ولقد قيل إن الرواية الفيكترية هى نوع من الرواية التاريخية ولكنها تدور فى الزمن المعاصر لها ، وكثير من الروايات الفيكترية (مثل "ميدل مارش" و " سوق الغرور ") اتخذت فى الواقع زمناً ماضياً عن وقت تأليفها إذا كانت أحداثها تجرى فى فترة الطفولة والشباب التى عاشها مؤلفوها ، وذلك من أجل إبراز ظاهرة التغير الاجتماعى والثقافى ، ولكن القارئ الحديث لا يستطيع أن يدرك هذا الأثر بسهولة ، خذ ، على سبيل المثال ، والفقرة الافتتاحية من رواية «سوق الغرور» لثاكري :

فى صباح يوم من أيام يونيو المشمسة ، حين كان القرن الحالى لم يكمل سنواته العشرين ، دلفت إلى البوابة الحديدية الضخمة لأكاديمية البنات التى تديرها «مس بنكرمون» فى " تشويك مول " ، عربة عائلية كبيرة ، يقودها حصانان سمينان ، ويسوقها حوذى سمين يرتدى قبعة مثل الأركان وشعراً مستعاراً ، بسرعة أربعة أميال فى الساعة .

فالزمن الذى كتب فيه ثاكري هذا ، وهو أواخر الأربعينيات من القرن التاسع عشر ، يبدو بعيداً لنا بنفس قدر بُعد الزمن الذى يكتب عنه بالنسبة لله هو نفسه ، بيد أن ثاكري كان يهدف بوضوح أن يبعث إحساساً مرحاً وربما متعاطفاً بعض الشيء بالحنين إلى الماضى ، فبالنسبة له ولقرائه ، كان عصر السكك الحديدية والقطارات قد دخل فيما بين عشرينيات وأربعينيات ذلك القرن الذى يعيشون فيه ، ولفتت الإدارة إلى السرعة المتدنية للعربة الانتباه إلى خطى الحياة الأكثر دعة فى الفترة السابقة ، كما أن وصف قبعة الحوذى وشعره المستعار ، يمكن أن يكون أيضاً

من المؤشرات التى جرى بثها بعناية لتصوير الفترة التى تحكيها الرواية ، مرجحة للقراء الأوائل أكثر منها لنا نحن الآن .

ولقد ظل الماضى القريب موضوعاً مفضلاً للروائيين حتى عصرنا الحالى ، ومن الأمثلة العديدة على ذلك رواية "فاى ولدون" المعنونة "الصديقات " ، بيد أن هناك فرقاً كبيراً بين القيام بذلك ، وبين الكتابة عن الحياة فى قرن ماض ، خاصة حين تكون تلك الحياة قد وصفها بالفعل كتأبها المعاصرون على نحو مشهود ، فكيف يمكن لروائى فى أواخر القرن العشرين أن ينافس «تشارلز ديكنز أو توماس هارى» فى تصوير رجال ونساء القرن التاسع عشر ؟ والإجابة على ذلك هى أنه لا يمكنه ذلك بالطبع ، وكل ما يستطيعه هو أن يعرض سلوك القرن التاسع عشر من منظور القرن العشرين ، وربما يكشف بذلك أشياء عن الفيكتوريين ربما لم يكونوا هم أنفسهم يعرفونها ، أو يفضلون كتبها ، أو ببساطة لا يشعرون بها .

ونحن إذا قرأنا الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة من رواية " عشيقه الضابط الفرنسى " ، خارج سياقها ، لكان من الصعب علينا أن نحدد متى كُتبت ، ذلك لأنها تركز على صفات " لا زمان لها " للبلدة الساحلية للرواية ، " لايم ريجيس " (الصيادون وشبكاتهم و سلال أبو جلمبو ، والمتنزهون على الشاطئ) ، ولأنها مكتوبة وفقاً لتقاليد نوع معين من الواقعية القصصية استمر وجوده خلال السنوات المتتين الأخيرتين ، وإن وصف المشهد من خلال وجهة نظر « تشارلز» وهو يبدأ رحلة استكشافية لجميع الحفائر ، يلخص بمهارة المسألة الرئيسية ذات الأهمية القصصية فى الرواية حتى آنذاك ، وهى هوية المرأة الغامضة التى رآها فى منطقة "الكب" عندما كان الجو عاصفاً والاستعمال القديم شيئاً ما لكلمة "مرنة" (بالإنجليزية) هو وحدة الذى يلمح إلى أننا أمام رواية فيكتورية أو تقليد حديث لها .

ومع ذلك ، فإن الفقرة الثانية تكشف بوضوح المسافة الزمنية التى تفصل بين المؤلف ، ومن ثمة القارئ وبين أحداث الرواية التى تقع عام ١٨٦٧ ، مائة سنة بالضبط قبل الوقت الذى كان فاوولز يكتبها فيه ، والملابس مؤشراً واضحاً للزمن فى الرواية (خاصة فى صورها الشعبية ، والدليل على ذلك تعبيرات مثل " دراما بملابس عصرها " و " رواية المعطف والسيف ") ، ويمكن جمع معلومات عن نوعية الملابس التى كان يرتديها الناس فى أزمان أخرى عن طريق البحث التاريخى ، مثلما لا بد فعل فاوولز ، بيد أن ما عنته ملابس تشارلز ومعداته بالنسبة إليه وإلى معاصريه (وهو أنه من

السادة ويعلم الطريقة الصحيحة لأداء الأمور) يختلف عما تعنيه تلك الأشياء بالنسبة لنا : طابعها المفرط وعدم ملائمتها ولا مناسبتها للمهمة المهيأ لها ، وما ينبئنا به كل ذلك عن قيم العصر الفيكتوري .

وأختلاف المنظور في الفقرتين ، من الإحياء الخيالي للماضى فى الفقرة الأولى ، إلى الاعتراف الصريح بالانفصال عنه فى الثانية ، من خواص أسلوب فاوولز فى الرواية، بالفقرة التى اقتبستها ، تستمر بعد ذلك كما يلى :

حسنًا ، إننا نضحك ، ولكن ربما كان هناك شيء محبب فى هذا الفصل بين ما هو مريح وبين ما هو مستصوب ، وما نحن مرة أخرى نصادف هنا ، ما بين قرن وقرن ، اختلافًا فى المفهوم الأساسى وهو : هل ينبغى أن يكون الواجب هو أساس سلوكنا أم لا ؟ " .

وقد وضع المؤلف علامة (*) إلى جوار كلمة الواجب ، وهى تحيلنا إلى حاشية أوردها فى نهاية الصفحة مقتبسة من روائية فيكتورية أصيلة هى «جورج إليت» ، حول موضوع الواجب ، ويأتى أوضح بيان على أن فاوولز هو روائى من القرن العشرين يكتب رواية عن القرن التاسع عشر حين يقوم «تشارلز» أخيراً بإشباع رغبته من سارة الغامضة ، ويرد وصفه لحالته الذهنية يحتوى على مفارق زمنية متعمدة ، بأنها "كمدينة ضربتها قنبلة ذرية مرسلة من سماء هادئة" ، ولكن كشف الفجوة التى تفصل تاريخ أحداث الرواية وتاريخ كتابتها ، يكشف حتمًا لا عن زيف القصص التاريخى وحسب ، بل وزيف كل أنواع القصص ، ويمضى «فاوولز» بعد ذلك بقليل فيقول " القصة التى أحكيها هى خيال فى خيال ، والأشخاص الذين خلقتهم لم يوجدوا قط خارج ذهنى "رواية" عشيقته الضابط الفرنسى "هى رواية عن كتابة الرواية بقدر ما هى رواية عن الماضى ، وهناك مصطلح لهذا النوع من القصص هو " القصة عن القصة " (الميتاقصة) - وسوف أناقشه فى الوقت المناسب (انظر الفصل ٤٥) .

تخيل المستقبل

كان يوماً بارداً ناصعاً من شهر أبريل ، وكانت الساعات تدق الثالثة عشر .
وانسل ونستون سميث وقد استكن نفته إلى صندوقه في محاولة منه للهرب من الرياح
العبية ، من الأبواب الزجاجية لـ « بيوت النصر » ولكن ليس بالسرعة الكافية لمنع
دخول من التراب الرملى من الدخول معه .

كانت الرتبة تعيق بوائع الكربن المسلوقة والحصى القديم المهلهل . وفي
إحدى نهايات الرتبة ، كان معلقاً على الجدار ملصق ملون يزيد حجمه على الحجم
الطبيعى للملصقات الداخلية ، يصور فحسب وجهاً ضخماً يزيد عرضه على المتر
وجه رجل في الخامسة والأربعين من عمرة تقريباً ، ذى شارب كث أسود وملامح
وسيمة قاسية . وتوجه ونستون إلى السلام ، فقد كان من العبث محاولة ركوب
المصعد . كان المصعد ، حتى في أفضل الأوقات ، ناسراً ما يعمل ، والتيار الكهربائى
مقطوع الآن استعداداً لأسبوع الكرافية ، كانت شقته في الدور السابع ، ولما كان
في التاسعة والأربعين من عمرة ويشكو من نوال متفرحة في كاحله الأيمن ، فقد
طلق يصعد ببطء ويستريح مرات عديدة في الطريق ، كان الملصق ذو الوجه الضخم
يصدق من العائط عند كل بسطة للسلام في مواجهة باب المصعد ، كان من تلك
الصور المعدة على نحو خاص بحيث تجعل العينين تتبعها وتنتحرك ، وكانت
الكتابة تحتها تقول « الأخ الأكبر يراقبك » .

وفي داخل الشقة ، كان ثمة صوت رخيم يقرأ قائمة بأرقام تتطابق على نحو ما
بإنتاج الحديد الخام ، وكان الصوت يأتى من شاشة معدنية مستطيلة كالمرآة الصنعة
، كانت تشكل جزءاً من سطح الجدار الأيمن ، وأدار ونستون مفتاحاً فانخفض
الصوت نوعاً ما ، رغم أن الكلمات كانت لا تزال واضحة ، وكان يمكن خفض ضوئه
الآلة (وكانوا يسمونها شاشة الاتصال) ، ولكن لم يكن هناك من وسيلة لإغلاقها
كلية .

جورج أورويل : ١٩٨٤ (١٩٤٨)

إن من المفارقات السطحية أن تكون معظم الروايات التي تدور عن المستقبل مكتوبة بزمن الفعل الماضي ، وتبدأ رواية ميشيل فريد « حياة خاصة للغاية » بيد أنها لا تستطيع الاستمرار كثيراً هكذا ، وتنقل سريعاً إلى زمن الفعل الحاضر، وكما ندخل إلى العالم المتخيل لرواية من الروايات يجب أن نكيف أنفسنا مع المكان والزمان اللذين تعيش فيها الشخصيات ، وزمن الفعل المستقبل يجعل ذلك مستحيلاً ، وذلك أن الزمن الماضي هو الزمن « العادي » للسرد ؛ فحتى استخدم الزمن الحاضر يحمل مفارقة إلى حد ما ، نظراً لأن أي شيء كتب لابد وأن يكون قد حدث بالفعل .

وبالطبع ، فإن عام (١٩٨٤) ، بالنسبة لنا الآن ، قد حدث بالفعل . ولكن أورويل حين كان يكتب الرواية ، كان يتخيل المستقبل ؛وكما يتفهمها القارئ عليه أن يطلعها بوصفها رواية تنبؤية وليست تاريخية ، وقد استخدم المؤلف صيغة الزمن الماضي في السرد كي يخلع على صورته عن المستقبل وهماً روائياً بالحقيقة . وربما كان يهدف ، بوضعه أحداث روايته بعد حوالي ثلاثين عاماً فحسب من كتابتها ، إلى لفت انتباه معاصريه إلى قرب وقوع الطغيان السياسي الذي صورته ، بيد أن هناك أيضاً فكاكة جبهة في عكس السنة التي أتم فيها الرواية (١٩٤٨) في سنة العنوان . وقد استمد أورويل الكثير من الملامح المعروفة للحياة في بريطانيا وقت « التقشف » الذي ساد بعد الحرب العالمية الثانية ، وكذلك من أنباء الحياة في أوروبا الشرقية ، كيما يخلق الجو الكئيب للندن في عام (١٩٨٤) : الرثاثة ونقص المواد و الانهيار وعادة ما تقص علينا الروايات العلمية الخيالية كيف ستكون الأحوال المادية مختلفة تماماً في المستقبل ، بيد أن أورويل ألمح أنها ستظل على ما هي عليه ، وإنما على نحو أسوأ .

وتثير أول جملة في الرواية الإعجاب عن حق « كان يوماً ناصعاً من شهر أبريل وكانت الساعات تدق الثالثة عشرة » واللذعة هنا هي في الكلمتين الأخيرتين ، وعلى الرغم من أنها أقوى على الأرجح لدى القراء الذين يذكرون الزمن الذي لم تكن هناك فيه ساعات رقمية أو جداول زمنية على أساس أربع وعشرين ساعة ، وإلى أن يصل القارئ إلى هاتين الكلمتين ، يبدو الخطاب عادياً تماماً بما يوحي أنها قد تكون رواية « عادية » عن يوم عادي في العالم المعاصر ، بيد أن غرابة كلمتي « الثالثة عشرة » وهي التي تنبئنا بإيجاز رائع أن أمامنا تجربة جد مختلفة ، فالساعات والزمن وما

يحملان من حسابات هي جزء من القاعدة العقلية التي نظم بموجبها حياتنا في العالم المألوف العادي ، ولذلك تمثل « الثالثة عشر » تلك اللحظة في الكابوس التي ينبئنا فيها أمر ما بأننا نحلم ثم نستيقظ ، ولكن في هذه الحالة ، يكون الكابوس لا يزال في بدايته ، والبطل على أثرها الأقل لا يستيقظ منة أبداً - من عالم يمكن فيه للسلطة أن تأمر بأن يكون مجموع اثنين واثنين خمسة لا أربعة .

وفي الجملة التالية ، تبدو أسماء العلم وحدها وكأنها تصور أسلوب الواقعية المنضبطة ، فمن الواضح أن ونستون سمت قد سمى على اسم ونستون تشرشل ، ندخل إلى العالم المتخيل لرواية من الروايات يجب أن نكيف أنفسنا مع المكان والزمان قائد الأمة الإنجليزية في الحرب العالمية الثانية ، وتتجلى السخرية التي تحملها هذه التفاصيل حين نعلم بعد ذلك في الرواية أن العالم منغمس في حرب عالمية مستمرة منذ ستة وثلاثين عاماً ، ويوحى التراب الرملي الذي يهب في مدخل البناية أن الطريق والأرصاف

خارجها غير نظيفة : ثم تزداد نفمة البؤس والحرمان الماديين عمقا في الفقرة التالية ، بإشارتها إلى الكرب المسلووق والحصص القديمة المهلهلة ، وانقطاع الكهرباء وبوالى سميث المتقرحة .

والإشارة الى « أسبوع الكراهية » والملصق الملون الضخم بعبارة « الأخ الأكبر يراقبك » ، وهي من التفاصيل غير المألوفة في ما يمكن أن يكون ، لولا ذلك ، وصفاً لبنى سكنى مهمل في عام ١٩٤٨ ، وهي تعادل في أثرها الساعة التي تدق الثالثة عشرة ، إنها ألغاز تثير حب استطلاعنا ، وتوجسنا ، حيث إن ما تنطوى عليه من سياق اجتماعي لا يوحى بالاطمئنان ، ونحن نبدأ بالفعل بالتوحد مع ونستون سميث بوصفه ضحية لهذا المجتمع ويتصل أسبوع الكراهية والأخ الأكبر ، بحكم التجاور ، بالبؤس والحرمان الماديين في البيئة المحيطة - بل وبالرياح اللعينة في الفقرة الأولى . وتشبه ملامح الأخ الأكبر وجه ستالين ، ولكنها تشير أيضاً إلى ملصق تجنيد شهير إبان الحرب العالمية الأولى ، وصور رجلا عسكرياً غزير الشارب (اللورد كتشنر) وهو يشير بإصبعه وتحتته عبارة تقول « وطنك في حاجة إليك » ، والشاشة التلفزيونية المزبوجة العمل (إذا إنها تبقى المشاهد تحت ملاحظة دائمة) ، هي المرة الوحيدة التي

يلجأ فيها أورويل إلى استخدام رخصة الخيال العلمى كى « يتخيل آلة لم تكن موجودة فى زمنه ، ويبدو تطورها التكنولوجى ذا طابع أشد شراً فى المحيط الرث الذى يضرب فيه الفقر أطنابه فى بيوت النصر » .

ومجمل القول إن أورويل قد تخيل المستقبل عن طريق ابتعاث وتغيير وتجميع صور يعرفها قرأؤه من قبل معرفة واعية أو غير واعية ، وهذه هى الحال على الدوام ، الى حد ما ، فقصاص الخيال العلمى ، على سبيل المثال ، هى مزيج غريب من الآلات المخترعة والعناصر القصصية الجمعية المستمدة على نحو صريح من القصص الشعبى ومن الحكايات الشعبية ، والكتاب المقدس ، فتعيد صياغة أساطير الخلق والسقوط والطوفان والمخلص الإلهى ، لاستخدام عصر علمانى ، وإن كان لا يزال يؤمن بالخرافات ، وأورويل نفسه يرجع صدى قصة ، آدم وحواء فى معالجة علاقة الحب بين ونستون وجوليا ، وهى العلاقة التى كان الأخ الأكبر يرصدها سرّاً وعاقب عليها فى النهاية ، وإن كان تأثيرها عكس التأثير المطمئن ويتبدى على نحو دقيق الى حد أن القارئ قد لا يعى ذلك الإلماح ، وفى هذا المقام ، كما فى نواح أخرى ، لا يتميز تكنيك أورويل عن تكنيك الروائى الواقعى التقليدى ، رغم أن مقصد كان مختلفاً عدم تصوير الواقع الاجتماعى المعاصر ، بل رسم صورة مخيفة لمستقبل محتمل .

الرمزية

وصاحت « أورشولا ، بصوت عالٍ ياله من أبلة ! لماذا لا يمضي بها بعيداً حتى يمر القطار » .

كانت « جويران تنظر إليه بعينين ذاهلتين قد اتسعت حدقتاهما ، بيد أنه جلس متوها عنيداً ، شاكماً المهرة ، التي كانت تنور وتلف كالريح ، وإن لم تتمكن من الإفلات من قبضة إرادة الرجل الذي يشكمها ، أو الهروب من صخب الرعب المجنون الذي كان يضطرم في جوانبها حين أخلت عريات القطار تمر في بطنه وتقل ، واحد وراء الأخرى ، واحدة تتبع الأخرى ، فوق قضبان المعبر .

وضغطت القاطرة قراملها كأنما تريد أن ترى ما يوسعها أن تلمسه ، من ثم تدافعت العديبات تصطدم بالمواجز الحديدية في كل منها ، تفرع كالصنج النحاسية الهائلة ، وتتصادم بقرب متزايد في ارتجاجات سريرية مخيفة ، وفجرت المهرة فاهها ونهضت في بطنه كأنما ترفعها تيارات من الرعب . ونجاة ، طفت ترقس بساقها الأماميتين ، وهي تحاول الهرب من الرعب عن طريق تشنجاتها ، وهادت المهرة إلى الخلف ، فتطقت الفتاتان إحداهما بالأخرى وهما تشعيران أن المهرة لا بد واقعة فوق الرجل ، بيد أن الرجل انحنى إلى الأمام ، ووجهة مشرق بالعبور الثابت ، وأخضع المهرة أخيراً ، وجعلها تركع ، وأخذ يعيها إلى مكانها ، ولكن بقدر ما كان ضغط الرجل قوياً ، كان الرعب الكامل يسيطر على المهرة ، ويرغمها على محاولة الاعتماد من

قضبان القار ، فجعلها تلك تنور وتنور على ساقي اثنتين ، كأنما قد سقطت في برائن نائمة من الرعب ، وقد جعل هذا المنظر جويران يفشى عليها من النوار الحاد ، الذي بدا كأنما يلج إلى قلبها .

د. هـ. لورانس : نساء عاشقات (١٩٢١)

على نحو تقريبي ، كل شيء « يقوم مقام » شيء آخر فهو رمز ؛ بيد هذه العملية لها طرق مختلفة كثيرة ، فالصليب قد يرمز للمسيحية في سياق ما ، لارتباطه بالصليب ، ولكنه يرمز لتقاطع الطريق في سياق آخر ، للتشابه في الهيئة والرمزية الأدبية لا يمكن تفسيرها بمثل السهولة التي قدمنا بها هذا المثال ، لأنها تحاول أن تكون أصيلة وتنحو تجاه ثراء تعددية المعنى ، بل وغموضه (وكله صفات غير مستحبة في مجال علامات المرور ومجال الأيقونات الدينية ، خاصة في المجال الأول) ، فإذا كانت استعارة أو تشبيه يتمثل في مماثلة ألف لـ باء ، فالرمز الأدبي يكون باء توحى ب ألف ، أو عدداً من الألفات ، والأسلوب الشعري المعروف بالرمزية ، الذي بدأ في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر في أعمال بودلير وفيرلين ومالارمية ، وفرض تأثيراً كبيراً على الكتابة الإنجليزية في القرن العشرين ، كان يتميز بسطح فاتر من المعاني الموحى بها دون وجود جوهر ذي دلالة معينة ، بيد أن أحدهم قد قال مرة إن على الروائي أن يجعل من الجاروف جاروفاً قبل أن يجعل منه رمزاً ، وتلك فيما يبدو نصيحة مخصصة للكاتب الذي يهدف إلى خلق أي شيء يماثل « الإيهام بالواقع » فإذا قدم الروائي الجاروف بصورة واضحة جلية لمجرد معناه الرمزي ، فإنه ينحو تجاه تدمير مصداقية السرد القصصى بوصفه أحداثاً يقوم بها بشر حقيقيون ، وكثيراً ما كان د. هـ. لورانس على استعداد لركوب تلك المخاطرة كيما يعبر عن بصيرة رؤيوية ، حين قام في موضع آخر من رواية « نساء عاشقات » بتصوير بطله يتمرغ عارياً فوق الحشائش ويلقى بالأحجار على صورة القمر المنعكسة على صفحة المياه ، ولكنه في القطعة المقتبسة هنا ، أقام توازناً جميلاً ما بين الوصف الواقعي والإيهام الرمزي ، والجاروف في هذه الحالة وهو حدث مركب ؛ رجل يسيطر على حصان مذعور من مرور قطار فخم من المعبر ، وتراقبه امرأتان ، والرجل هو « جيرالدينا كرتش » ابن أحد ملاك مناجم الفحم المحليين الذي يدير العمل وسوف يرثه في نهاية الأمر ، ومكان الحدث وهو منطقة مقاطعة نوتنجهام الطبيعية التي تربي فيها لورانس ، ابن عامل مناجم الفحم : مناطق ريفية جميلة لا يلوثها وظللها بالسواد إلا الأماكن التي فيها المناجم وقطاراتها . ويمكن للمرء أن يقول إن القطار « يرمز » إلى صناعة المناجم ، التي هي نتاج الحضارة بالمعنى الأنثروبولوجي ، وإن الحصان ، مخلوق الطبيعة ، يرمز للريف ، وقد قامت الرأس مالية الذكرية القوية بفرض الصناعة على الريف ، وهي عملية يعيد جيرالد

تمثيلها رمزياً بالطريقة التى يسيطر بها على المهرة ، مرغماً الحيوان على قبول الضجيج الآلى الكريه الذى يصدر عن القطار .

والمرأتان فى هذا المشهد شقيقتان ، أو رسولا وجودرن برانجوين ، الأولى مدرسة والثانية فنانة ، وكانتا تتجولان فى الريف حين شاهدتا هذا المنظر عند معبر القطار . ويثير سلوك جيرالد غضب أورسولا ، وتعبّر عن ذلك بكلامها ، بيد أن المشهد يروى من وجهة نظر جودون ، واستجابتها له أكثر تعقيداً وغموضاً ، فثمة رمزية جنسية فى الطريقة التى يسيطر بها جيرالد على حصانه : « وأخضع المهرة أخيراً ، وجعلها تركع ، وأخذ يعيدها إلى مكانها » ، وهناك بالتأكيد عنصر من استعراض الرجولة فى عرضة قوية أمام امرأتين . وفى حين تبدو أورسولا مشمئزة من المنظر ، تشعر جودران منه بإثارة حسية ، على الرغم منها . فالمهرة « تدور وتدور على ساقين اثنتين ، كأنما قد سقطت فى برائث دوامة من الريح . وقد جعل هذا المنظر جودران يغشى عليها من الدوار الحاد ، الذى بدا كأنما يلج إلى قلبها » . وكلمة حاد هى من الصفات المنقولة ، فهى تنتمى عن حق لوصف الحصان الذى يتألم ؛ وتطبيقها الغريب نوعاً ما على « الدوار » يعبر عن جيشان عاطفة جودرن ، ويلفت النظر إلى الجذرالغوى الذى تعنيه الكلمة ، من الحدة والقطع التى تعطى إلى جانب كلمة « يلج » فى الجملة التالية ، تأكيداً جنسياً ذكورياً قوياً للوصف كله . ويعد هذه القطعة بوضع صفحات ، توصف جودرن بأنها « قد خدر عقلها من فكرة الثقل اللين الذى لا أساس للرجل الذى يحمل قوته على الجسد الحى للحصان : فخذ الرجل الأشقر القويان المسيطران يمسان بجسد المهرة الخافق فى سيطرة تامة » والمشهد كله يبنى بحق عن العلاقة المحمومة ، وإن كانت مدمرة ، التى ستنشأ بعد ذلك فى القصة بين جودرن وجيرالد .

بيد أن هذا الإعداد الثرى للإيحاء الرمزى كان سيصبح أقل تأثيراً بكثير لو لم يسمح لنا لورانس فى الوقت نفسه أن نتصور المشهد بتفصيل حسى نشط ، فهو يقدم الضجيج القبيح لعربات القطار وحركاتها حين يفرمل القطار فى جمل ، وأسلوب « أونوماتوبى » ، « تقرر كالصنج النحاسية الهائلة ، وتتصادم بقرب متزايد فى ارتجاجات صريرية مخيفة » . وتبع ذلك بصورة بليغة للحصان ، رشيقاً حتى فى وسط آلامه « وفغرت المهرة فاهها ونهضت فى بطاء ، كأنما ترفعها تيارات من الرعب » . ومهما كان رأى القارئ فى رجال « لورانس » ونسائه ، فهو دائماً رائع فى وصفه للحيوانات .

وجدير بالملاحظة أن الرمزية تتولد بطريقتين مختلفتين في هذه القطعة ، فرمزية الطبيعة / الحضارية قد صيغت على مثال المجازين البلاغيين المعروفين باسم الكناية والمجاز المرسل ، فالكناية تستعويض عن السبب بالنتيجة أو العكس (القاطرة تقوم مقام الصناعة لأنها نتيجة للثورة الصناعية) والمجاز المرسل يستعويض عن الكل بالجزء أو العكس (الحصان يقوم مقام الطبيعة لأنه جزء من الطبيعة) ، ومن الناحية الأخرى ، صيغت الرمزية الجنسية على الاستعارة والتشبيه ، حيث تتم المعادلة بين شيء وآخر على أساس بعض الشبه بينهما ، فإخضاع جيرالد لفرسته يوصف على نحو يوحى بالفعل الجنسي البشري ، وهذا التمييز ، الذي صاغه في الأصل البنيوي الروسي رومان ياكوبسون ، يعمل على كل مستوى من مستويات النص الأدبي ، بل وخارج الأدب بالفعل ، مثلما برهنت « روبين بنروز » بطللة روايتي « عمل طيب » ، للمتشكك « فيلك ويلكوكس » عن طريق تحليل إعلانات السجائر ، وللإطلاع على مزيد من الأمثلة عن كيفية دور هذا التمييز في الرمزية الروائية ، انظر قطعة « جراهام جرين التي نوقشت تحت عنوان « المستغرب » في الفصل الخامس والثلاثين .

القصة المجازية (الأليجورى)

ومع ذلك ، فحتى الآن خمنتُ ، مما كان بوسعى أن أعرف ، أنه كان لديهم نوعان متميزان من العملة ، لكل منها مصرفه وقوانينه التجارية ، واحد منها (تلك ذات المصارف الموسيقية) كان يفترض أنها هي « النظام » ، وهي التي تصك العملة التي ينبغي أن تتم كل المعاملات المالية عن طريقها ، وعلى قدر علمي ، كان على كل من يرغب أن يكون محترماً أن يحتفظ بمبلغ قل أو أكثر في هذه المصارف ، ومن ناحية أخرى ، فإذا كان ثمة شيء أكيد لدى ، فهو أن المبالغ التي يتم الاحتفاظ بها على هذا النحو ليست لها أية قيمة تجارية في العالم الخارجى ، وأنا متأكد كذلك أن مديري ومصارف المصارف الموسيقية لا يتقاضون مرتباتهم بعملة مصارفهم ، وكان السيد « نوسنيور » متعوداً على التسرد على تلك المصارف ، أو إلى المصرف الرئيسى للمدينة ، أحياناً وليس كثيراً . وكان يشكل فى الوقت نفسه دعامة من دعائم مصرف من النوع الآخر للمصارف ، رغم أنه فيما يبدو كان يشغل وظيفة صغيرة كذلك فى المصارف الموسيقية وكانت السيدات يتربصن عليها وهدهن بصفة عامة ، كما هو الحال عند كل العائلات ، إلا فى حالة المهمات الرسمية .

وطالما رغبت أن أعرف المزيد عن هذا النظام الغريب ، وغمرتني رغبة شديدة فى مرافقة مضيفتى وبناتها ، لقد كنت أراهن أن يخرجن كل صباح تقريباً منذ وصولي ، وكنت لاحظ أنهن يحملن كيس نقود فى أيديهن ، لا على سبيل التفاخر تماماً ، وإنما فحسب كى يعلم من يراهن الجهة التي يقصدن إليها ، بيد أنهن لم يطلبن منى أبداً أن أنهب معهن .

صامويل بتلر : إيريهون (١٨٧٢)

القصة المجازية هي شكل متخصص من السرد الرمزي لا يوحى فحسب بشيء وراء معناه الحرفي ، لابد من فك شفرته فيما يتصل بمعنى آخر ، والقصة المجازية الأشهر في اللغة الإنجليزية هي رواية « رحلة الحاج » من تأليف « جون بنيان » ، التي تقص بشكل مجازي النضال المسيحي للتوصل إلى الخلاص على صورة رحلة من مدينة الدمار ، مروراً بعوائق وملهيات مثل مستنقع اليأس وسوق الغرور ، وصولاً إلى المدينة السماوية ، وتتجسد الفضائل والرذائل في صورة شخصيات يصادفها المسيحي في رحلته ، مثل :

« والآن ، حين وصل إلى قمة التل ، جاء رجلان يجريان نحوه ، اسم أولاهما الرعيد ، والثاني المرتاب ، وقال لهما المسيحي : ما الأمر أيها السيدان ؟ إنكما تجريان في الطريق الخاطئ ، وأجابه الرعيد ، إنهما كان ذاهبين إلى مدينة سهيون ، فبلغا هذا المكان الصعب ؛ وأضاف ، كلما تقدما سعدا زاد ما تصادف من أخطار ؛ وعليه فقد ارتدبنا على أعقابنا واعتزمنا العودة من حيث جئنا .

ولما كان تطور السرد في القصة المجازية يعتمد في كل نقطة منها على التوازي بينها وبين المعنى المضمن ، فإنها بذلك تنحو إلى عكس ما دعاه هنري جيمس « الشعور بالحياة في الرواية ، ولهذا السبب لا تظهر الأليجورية كثيراً في الرواية المعاصرة ، وإن ظهرت فتكون في صورة سرد مقحم على النص ، مثل الأحلام (ورحلة الحاج ذاتها مقدمة على هيئة حلم) أو قصص تحكيها شخصية ما في الرواية إلى شخصية أخرى ، فرواية جراهام جرين « مسألة منتهية » ، مثلاً ، تعرض قصة أطفال يحكيها البطل « كويري » إلى الصبية « ماري رايدر » والقصة ، عن تاجر مجوهرات ناجح وإن كان مستخفاً بالدنيا ، هي قصة مجازية واضحة عن عمل « كويري المهني بوصفه مهندساً معمارياً كاثوليكياً مشهوراً فقد إيمانه الديني ، وهي أيضاً تنطبق على نحو تهكمي على حياة « جراهام جرين » نفسه ومهنته الأدبية :

« وكان الجميع يقولون إنه فني ماهر ، بيد أنه كان يلقي ثناء مضاعفاً لجديته مواضعه ، لأنه كان يضع فوق كل بيضة صليباً ذهبياً مرصعاً بالأحجار الكريمة ، على شرف الملك » .

وتتحو الأعمال التى تستخدم أسلوب القصة المجازية لا على نحو عارض بل بوصفه وسيلة سردية أساسية ، إلى أن تكون قصصاً تعليمية أو تهكمية ، مثل « رحلات جليفر » لجوناثان سويت و « مزرعة الحيوانات » لجورج أورويل « إيرهون » لـ « صمويل بتلر » . ففى هذه الروائع ، تُقدم الأحداث فى واقعية سطحية تضى نوعاً غريباً من الصدق على الوقائع الخيالية ، ويتم لعبة التوازي بين الأشياء بحذف ومهارة لا تحمل القارئ على الشعور بالملل من أحداث متوقعة ، وعنوان الرواية « إيرهون » بالإنجليزية تعنى تقريباً « لا مكان إذا قرأت الكلمة بالعكس » ، وبهذا يضع بتلر كتابه فى الطراز نفسه الذى وضع به توماس مور كتابه « يوتوبيا » (وهى كلمة تعنى لا مكان) ، وهو وصف عالم خيالى يحمل تماثلاً واختلافاً عن عالمنا ، وفيها يعبر شاب إنجليزى سلسلة جبال فى مكان قصى من الإمبراطورية (يبدو أنه نيوزيلندا ، حيث قضى بتلر عدة سنوات من حياته) ويعثر بطريق المصادفة على بلد لم يكتشفه أحد من قبل ، وكان أهل هذا البلد قد بلغوا مستوى حضارياً يكاد يماثل مرحلة التقدم التى كانت عليها إنجلترا فى العصر الفيكتورى ، ولكن قيمهم ومعتقداتهم كانت تبدو غريبة ومنحرفة فى عين الراوى ، فمثلاً ، كانوا يعتبرون المرض جريمة تتطلب عقوبة وعزلاً عن الناس المحترمين ، ويعتبرون الجريمة مرضاً يستحق الشفقة من الأصدقاء والأقارب ، ويحتاج إلى علاج باهظ النفقة بواسطة أطباء رحماء يسمونهم « المطبوعون » وبسرعة ، يدرك ، القارئ الفكرة الأساسية من وراء ذلك وهى أن بلدة « إيرهون » تعرض القيم الأخلاقية والأعراف الحميدة للمجتمع الفيكتورى ، ولكن فى أشكال بديلة أو معكوسة ، وكان من المهم ألا يدرك الراوى ذلك ، والسبب أن جزءاً من المتعة التى يستخلصها القارئ من هذا النوع من القصص يأتى من استخدام ذكائه فى تفسير القصة المجازية والشعور بالفخر من وراء تمكنه من ذلك التفسير وأهل « إيرهون » لا يدينون بأى من العقائد الدينية ، ويعززون مراعاة الراوى ليوم الراحة الأسبوعى على أنه « نوبة من نوبات العزوف تتتابنى مرة كل سبعة أيام » وبدلاً من ذلك كانت عندهم « المصارف الموسيقية التى سُميت كذلك لأن « كل المعاملات تجرى فيها بمصاحبة الموسيقى .. رغم أن تلك الموسيقى كانت منفرة للأذن الأوربية » وتزين هذه المباني على نحو مبهرج بطبقة من الرخام وبالتماثيل والزجاج الملون وغير ذلك من الزخارف ، ويعمد أناس محترمون مثل

عائلة نوسنبور (روبنسون) ، التى أصبحت من أصدقاء الراوى ، إلى أداء مراسم القيم بمعاملات مالية صغيرة مع هذه المصاريف ويعبرون عن استيائهم ، لأن قلة من الناس فحسب يستفيدون فائدة كاملة من هذه المصاريف، وذلك على الرغم من أن الجميع يعرفون أن عملة هذه المصاريف لا قيمة لها .

ومن الواضح من كل هذا المعنى المراد توصيله للقارئ : إن الدين الفيكتورى ما هو إلا طقوس اجتماعية فى معظمه ، وأن طبقة البورجوازية الإنجليزية ، إذ تعتنق ظاهرياً نص العقيدة المسيحية ، تباشر حياتها وفقاً لمبادئ مادية مختلفة تماماً عن تلك العقيدة بيد أننا إذا كنا نقرأ «إيرهون» ونستمتع بها ، فذلك لا يرجع إلى الرسالة التعليمية الواضحة التى تكمن وراءها ، بل لأن المؤلف يرسم أوجه التناظر فى روايته بنوع من التفكه السيريالى ودقة التعبير الذى يحفز الفكر ، فالمصارف ، خاصة الكبير منها ، هى بالفعل تشبه الكنائس أو الكاتدرائيات فى معمارها وديكوراتها ، وتدفعنا دقة التناظر إلى التفكير فى النفاق والادعاءات الزائفة التى تتحلى بها المؤسسات المالية والدينية على السواء ، أما السلوك الراضى عن النفس لسيدات أسرة نوسنبور اللاتى يتوجهن إلى المصرف الموسيقى يتأبطن أكياس نقودهن " لا على سبيل التفاخر تماماً ، وإنما فحسب كى يعلم من يراها من الجهة التى يقصدن إليها " ، فهو يضيف إمتاعاً أكبر مما لو كان سلوك شخصيات فى رواية واقعية يحملن كتب الصلوات ، ومع ذلك فالقصة المجازية هى أسلوب فنى آخر من أساليب إزالة الالفة .

النجلى

ويصلان إلى موضع حامل كرة الجواف ، وهى منصة من المشائش إلى جوار شجرة فاكهة خشيلة الحجم تعرض حلقات من البراعم الطيلة اليابسة ، ويقول "راييت " من الأفضل أن أبداً إلى أن تهدا " . كان الغضب يكتم على قلبه ويقطع لقااته . إنه لا يعبا بئى شىء سوى أن يخرج من هذا الورطة ، إنه يرغب لو أمطرت الدنيا ، وكيفا يتجنب النظر إلى " إكليز " أخذ يتطلع إلى الكرة التى كانت تستقر أعلى حاملها وتبدو كأنها بالفعل قد أصبحت منفصلة عن الأرض . وبكل بساطة ، يرفع عصا الجواف حول كتفه ثم يهوى بها على الكرة ، وكان الصوت محملاً بالتجويف والفرادة إلى حد لم يسمع مثله من قبل ، كانت نراعااه ترفعان وجهه إلى أعلى وكرتة تطير بعيداً عنه ، شاحبة شحوب القمر قبالة الزرافة السوداء الجميلة للسحب التى تنذر بالعاصفة ، وذلك كان لون جده المفضل يمتد بكثافة ناحية الشرق ، ثم تنحسر الكرة على طول خط مستقيم كأنها حافة مسطرة ، ثم تضغط ، فتصير ، كنجمة ، كنقطة . وتتريد ، فيظن راييت أنها ستتوقف ، بيد أنه مخطئ فالكرة تجعل من هذا التريد نقطة انطلاق للفرزة الأخيرة : قفى ما بدا كأنه شهقة واضحة ، قضمت قضمة أخيرة من اللغضاء قبل أن تسقط مختفية . وصاح : " هكذا " ثم التفت إلى إكليز وكرر بابتسامة تفخيم : " هكذا " .

جون ابدايك : أركض يا راييت (١٩٦٠)

التجلى ، بمعناه الحرفى ، هو عرض . وبالمصطلح المسيحى يشير إلى عرض يسوع الطفل على ملوك المجوس الثلاثة . وقد عمد «جيمس جويس» ، وهو الكاثوليكي المرتد الذى اعتبر مهنة الكاتب نوعاً من الكهانة الدنيوية ، إلى تطبيق الكلمة على العملية التى يتم بمقتضاها تحويل حدث عادى أو فكرة عادية إلى شىء يتصف بالجمال الدنيوى عن طريق ممارسة الكاتب لعمله ، كما يقول " ستيفن ديدالوس " : " تبدو روح أبسط الأشياء نوراً مضيئاً " ، وينطبق هذا المصطلح الآن على نحو واسع على أى مقطع وصفى تحمل فيه الحقيقة الخارجية معنى أكثر استشرافاً بالنسبة للمتلقى ، وفى الرواية الحديثة ، يقوم التجلى عادة بالوظيفة التى يقوم بها الحدث الحاسم فى السرد التقليدى ، موفراً نقطة الذروة أو الحل فى القصة أو المقطع القصصى ، وقد أرانا جويس نفسه الطريق إلى هذا : فكثير من قصص " ناس من دبلن " ينتهى على ما يبدو بعدم تحقق الذروة - بهزيمة ما أو إحباط أمل أو حادثة تافهة - بيد أن اللغة تجعل من عدم التحقق ذلك لحظة صدق بالنسبة للبطل أو للقارئ ، أو بالنسبة لكليهما . وفى رواية «صورة الفنان فى شبابه» يرتفع مشهد فتاة صبية تخوض فى البحر وقد رفعت ذيل تنورتها إلى أسفل وسطها ، ليصبح عن طريق الإيقاعات والتكرارات فى الأسلوب ، رؤيا استشرافية للجمال الدنيوى تؤكد للبطل التزامه باتخاذ مهنة الفنان بدلا من مهنة رجل الدين : « كانت تنورتها الزرقاء ملفوفة فى جراحة حول وسطها ومعقودة خلفها ، وكان صدرها يمثل صدر طائر ، نحىلا رقيقا كصدر يمامة داكنة الريش ، غير أن شعرها الجميل الطويل كان شعر صبية ، وكان وجهها وجه صبية وعليه مسحة من روعة الجمال الأدمى » .

والقطعة المقتبسة من أول روايات «جون أديك» عن شخصية رايبى تصف حدثاً فى مباراة ، ولكن كثافة اللحظة ، وليست نتائجها ، هى المهمة هنا (فنحن لا نعرف أبداً ما إذا كان البطل قد كسب هذا الموقع من عدمه) ، « وهارى أرمسترنج » ، الذى يكنى " رايبى " (وهى تعنى الأرنب) ، هو شاب مغرور فى وظيفة لا مستقبل لها فى مدينة أمريكية صغيرة ، ومغرور فى زيجة لم يعد فيها من حياة سواء من الجانب الحسى أو العاطفى بعد مجيء أول مواليد الزوجين ، وهو يقوم بمحاولة عقيم للهرب من وجوده الخائق ، فلم يؤد به ذلك إلى أبعد من أحضان امرأة أخرى . ويدعوه قس كنيسة المحلية المدعو إكلينز إلى لعب مباراة للجولف كطريقة لنصحه بالعودة إلى

زوجته ، وراييت ، الذى عمل فتى صباه كحامل لأبوات الجولف ، يعرف أصول اللعبة الأساسية ، ولكن نظراً لتوتر الموقف فإن ضربته الأولى " جعلت الكرة تنحرف إلى جانب واحد ، ثم تحيد عن طريقها بصورة فجائية تجعلها تسقط فى وسط طيرانها فى ثقل حاد كأنما هى قطعة فخار " ؛ ثم لا يتحسن لعبه إن "إكليز" يضايقه بالأسئلة . " لماذا هجرتها ؟ " " لقد قلت لك ؛ هناك ذلك الشيء الذى افتقدته " . " أى شيء ؟ هل رأيته أبداً ؟ هل أنت متأكد أنه موجود ؟ . . . أهو جامد أم لين يا هارى ؟ ألونه أزرق ؟ أهو أحمر ؟ أهو مبرقش ؟ " . ويشعر راييت بالضيق الشديد من أكليز الذى سخر منه بأسئلته ذات النبرة التهامية ، فيجيبه على كل ذلك بأن يسدد أخيراً ضربة ناجحة إلى الكرة .

وفى أساليب التجلى ، يأتى النثر القصصى إلى أقرب حد من الكثافة الفعلية للشعر الغنائى (ومعظم القصائد الغنائية هى فى الواقع تجليات) ؛ ولهذا فالوصف المعتمد على التجلى يكون على الأرجح غنياً بالاستعمالات البديعية والجناس اللفظى . وأبدائك كاتب موهوب على نحو كبير بقوة الاستعارات التى يستخدمها ، فحتى قبل أن يدخل فى الموضوع الرئيسى فى تلك الفقرة ، يمهّد للمشهد بوصف حى طبيعى لشجرة الفاكهة ، التى توحى « حفّات البراعم العليقة اليابسة » بها بالعداء الذى يكتنف المناسبة وبالأمل فى الخروج من هذا العداء ، بيد أن الوصف الأول للضربة كان وصفاً حرفياً عن عمد ، فعبارة « وبكل بساطة يرفع عصا الجلف حول كتفه ثم يهوى بها على الكرة » ، هى أشبه بوصف خبير فى لعبة الجولف لضربة فنية . وفى عبارة « كان الصوت محملاً بالتجويف والفرادة إلى حد لم يسمع مثله من قبل » ، يضيف تحويل حالة الصفة ، من أجوف وفريد إلى حالة الاسم المجرد ، رنيناً خفياً إلى الكلمتين ثم تتخذ اللغة منحى استعارياً : « وكرته تطير بعيداً عنه ، شاحبة شحوب القمر قبالة الزرقة السوداء الجميلة للسحب التى تنذر بالعاصفة » ، ثم تتسع هذه السلسلة الكونية والفلكية من الاستعارات بعد ذلك فى كلمات « : ، كنجمة ، كنقطة » . أما أجراً استعمال بديعى فقد أرجى لآخر الفقرة : ففى هذه اللحظة التى كان يظن فيها أن كرفته سوف تتوقف ، فإنها « تجعل من هذا التردد نقطة انطلاق لقفزة أخيرة : فما بدا كأنه شهقة واضحة ، ليسى سوى قبضة أخيرة من الفضاء قبل أن تسقط مختفية » . وإن الجمع بين الحواس فى كلمتى « شهقة واضحة » قد تبدو غنية أكثر من اللازم عند

تطبيقها على الكرة للجولف ، إذا لم تكن تحتل مكان الذروة فى الوصف ، وحين يلتفت "راييت" إلى "إكليز" وسصيح بانتصار : « هكذا » ، فهو يرد على أسئلة القس عما يفتقد فى زواجه ، بيد أن هناك إلماحاً الى التسامى الدينى فى اللغة التى استعملت لوصف كرة الجولف (فعبارة « نقطة انطلاق لقفزة أخيرة يمكن أن تكون مأخوذة من اللاهوت الوجودى الحديث) الذى يعلّق فى غموض على افتقار إكليز نفسه إلى الإيمان الدينى الحقيقى ، وربما يسمع القارئ أيضاً فى صيحة راييت الأخيرة هكذا « صدى لرضاء الكاتب الذى له ما يبرره بعد أن كشف عن طريق اللغة عن الصوت المتألق لضربة جولف ماهرة التسديد .

المصادفة

وجد نفسه على الفور يعتبرهما شخصين وصلت بهما السعادة متتهاها -
 شاب يرتدي قميصاً وشاباً عفوية وجميلة ، جاء في بهجة من مكان آخر وعرفنا
 بالفتها بهذا المكان ، ما يمكن أن يوازيهما هذا الملاذ الخاص ، وعند اقترابهما ،
 حمل الهواء معه خواطر أخرى ؛ خواطر أنهما كانا خبيرين وأليفين بالمكان وقد تعودا
 على الحضور إليه - وأن هذه الزيارة لا يمكن بأي حال أن تكون أول زيارة لهما ،
 وشعر شعوراً مبهماً أنهما يعرفان جيداً التصرف في هذه الأحوال - وخلق عليهما
 ذلك حالة أكثر شاعرية ، ومع هذا ، ففي نفس لحظة هذا الانطباع عنهما ، بدا أن
 قاريهما قد أصبح تحت رحمة التيار بعد أن ترك له العنان له من يقوم بالتجديف .
 ورغم ذلك فقد اقترب القارب أكثر ، إلى الحد الذي سمع له "سترلر" أن يتصور أن
 السيدة الجالسة في مؤخرة القارب قد أحست لسبب ما بوجوده هناك يرقبهما ، وقد
 ذكرت ذلك بحدة إلى رفيقها ولكنه لم يلتفت بالمرة ؛ فقد بدا كما لو أن السيدة قد
 طلبت من الشاب الذي يراقبها ألا يتحرك . كانت قد أدركت أمراً ما جعلهما يتربدان
 في مسارهما ، وظلا في تربيدهما يعمهان بينما القارب لا يستقر من المرفأ ، كان
 حديثاً مفاجئاً وسريعاً ، بلغ من سرعته أن إدراك ستريز للأمر وذهوله لم يفرق
 بينهما سوى لحظة واحدة فليل أن تتلخص تلك اللحظة كان قد عرف أيضاً شيئاً ،
 وهو أنه يعرف السيدة التي ألقت مظللتها ، التي أمالتها كنما لتخفي وجهها ، ظلالاً
 وردية اللون على المشهد الجميل . كان الأمر في منتهى القرابة ، صدفه واحد في
 المليون ؛ ولكنه إذا كان عرف السيدة ، فإن الشاب الذي كان لا يزال يوازي ظهره ،
 الشاب ، بطل المشهد الشاعري الذي لا يرتدي جاكيت ، والذي استجاب لتخمين
 السيدة ، لم يكن ، كيما يكتمل العجب ، سوى "تشاد" .

هنري جيمس : السفراء (١٩٠٣)

فى كتابة القصة ، هناك دائماً نقطة وسط بين تحقيق البناء والنمط والخاتمة من جهة ، وبين تقليد عشوائية الحياة وعدم تناسبها وانفتاحها ، من جهة أخرى . فالمصادفة التى تفاجئنا فى الحياة الواقعية بتساوق لم تكن نتوقه فيها ، تتحول فى القصة إلى أداة بنائية مفرطة فى الوضوح ؛ ويمكن أن يؤدى الاعتماد المفرط عليها إلى تهديد محاكاة الواقع فى القصة . ويختلف قبولها بالطبع من فترة إلى أخرى . ويلاحظ "بريان إنجليس" فى كتابه "المصادفة" أن "الروائيون يوفرون دليلاً عظيم القيمة لمعرفة اتجاهات معاصريهم فيما يتعلق بالمصادفة ، عن طريق الطريقة التى يستخدمونها بها فى كتبهم" .

أما التعليق الظريف لديفيد سيسيل بأن شارلوت بروننتى "قد مطت ذراع المصادفة الطويل إلى حد أنها خلعتة" فيمكن أن ينطبق على جميع الروائيين من العصر الفيكتورى ، الذين كتبوا قصصاً طويلة متعددة المستويات ومثقلة بالوعظ الأخلاقى وتضم شخصيات عديدة مستمدة من طبقات مختلفة من المجتمع ، ويسمح استخدام المصادفة بإقامة علاقات خلابة ومفيدة بين أشخاص لم يكونوا عادة ليتعارفوا ، وكان ذلك عادة ما يرتبط بموضوع الانتقام الإلهى - وهى الفكرة العزيزة على قلب الفيكتوريين ، بأن فعل الشر ينكشف دائماً فى النهاية ، وربما كان "هنرى جيمس" يشير إلى نفس هذه التعاليم فى اللقاء الذى جرى بالمصادفة والذى يشكل ذروة رواية "السفراء" ، ولكن بأسلوب حديث يجعل العقاب يصيب الأبرياء بنفس القدر الذى يصيب المخطئين .

وبطل القصة ، لامبرت ستريذر ، أمريكى أعزب مسن ولطيف العشر ، تبعث به راعيته الرهيبة مسز "نيوسم" إلى باريس لاستقصاء شائعات بأن ابنها تشاد يتجاوز حدوده مع امرأة فرنسية ، وأن يعيده إلى أمريكا لتولى أعمال الأسرة . ويفتتن ستريذر بباريس ، وبشخصية تشاد التى تطورت إلى الأفضل ، وبصديقه الأرستقراطية ، مدام فيونيه ؛ وهو إذا يثق فى التأكيدات التى قدمها له تشاد بأن علاقته بالسيدة المذكورة هى علاقة بريئة تماماً ، يقف إلى جوار الشاب فى النزاع العائلى مما يؤثر على وضعه فى المستقبل . وبعد ذلك ، فى سياق نزهة منفردة فى الريف الفرنسى ، يتوقف عند نزل على شاطئ النهر ، فيصادف تشاد ودام فيونيه وهما يتجهان وحدهما إلى نفس الموقع فى أحد قوارب التجديف ، ويتحول تحقق ستريذر بأنهما بعد كل شئ عاشقان

إلى صحوة مريرة ومهينة ، فقد استبانَت الثقافة الأوروبية التي عشق بحماس جمالها وأسلوبها ورقتها ، عن مخاتلة أخلاقية ، بما يؤكد تحامل الأمريكيين المتعصبين المتزمتين .

وقد تم ابتداء هذا الحل عن طريق المصادفة ، وهي " صدفة واحد في المليون " ، كما يذكر النص نفسه بجرأة ، فإذا لم يكن " يبدو " مبتدعاً ، عند قراءته ، فالسبب في جانب منه أنه هو الوحيد تقريباً في الحكمة كلها (ولذلك كان أمام جيمس احتياطي كبير من الموثوقية ليسحب منه) ، وفي جانب آخر لأن السرد البارع للحادثة من وجهة نظر "ستريذر" يجعلنا نعيشها بدلا من أن نتلقى مجرد نبأ عنها ، وقد كان إدراك ستريذر للأمر على ثلاثة مراحل ، تم تقديمها بطريقة التصوير البطيء ، فنحن أولا نشارك في ملاحظته الطيبة للرجل والمرأة في القارب بافتراض أنهما غريبان عنه يكمل مظهرهما سعادة المشهد الشاعرى الذى يتأمله ، وهو يبنى قصة صغيرة عنهما ، ويستنتج من سلوكهما أنهما " من الزوار الخبيرين والأليفين بالمكان (وهذا يعنى أنه يتوجب عليه ، حين يعرف أنهما تشاد ومدام دى فيونيه ، أن يواجه الحقيقة المرة بأنهما عاشقان خبيران وأليفان ، وأنهما كانا يخدعانه طوال ذلك الوقت). وفي المرحلة الثانية ، يرى تغييرات عديدة محيرة في سلوك الرجل والمرأة : فالقارب يجنح ، ويتوقف الرجل عن التجديف ، بناء على أمر السيدة فيما يبدو ، التى لاحظت وجود ستريذر . (وكانت مدام فيونيه ترى ما إذا كان بوسعهما التقهقر دون أن يراهما) . وبعد ذلك ، فى المرحلة الثالثة والأخيرة ، يتحقق "ستريذر" أنه " يعرف السيدة التى ألفت مظلتها ، التى أمالتها قليلا كأنما لتخفى وجهها ، ظللا وردية اللون على المشهد الجميل " . وحتى عندها لا يزال ذهن "ستريذر: يتعلق بشاعريته الجمالية ؛ مثلما حاول ، فى تعرفه وجود تشاد ، أن يخفى عن نفسه شعوره بالاستياء بالتظاهر الأجوف بالدهشة والسرور . وبعد أن صوّر "جيمس" اللقاء بمثل هذه الحيوية ، كان بوسع المخاطرة فى الفقرة التالية بوصفه بأنه " غريب كما يحدث فى القصص ، وفى المسرحيات الهزلية " .

وتختلف نسبة حدوث المصادفة فى الحكايات القصصية تبعاً لنوع القصة والفترة التى تقع فيها ، ويتصل ذلك بمدى شعور الكاتب بأن قراءه سيتقبلونها على نحو طبيعى أم لا ، وتجربتي الذاتية فى هذا الشأن أننى قد شعرت بهواجس أقل عند استخدامى للمصادفة فى روايتى " عالم صغير " (الذى يرخص عنوانها ذاته بتلك

(الظاهرة) عنها عند كتابتي رواية " عمل طيب " . فرواية عالم صغير رواية كوميدية ، وجمهور الكوميديا سيقبل مصادفة غير محتملة من أجل الفكاهة التي تنطوي عليها ، وحين ربط " هنرى جيمس " بين المصادفة و " المسرحيات الهزلية " ، لا شك أنه كان يفكر فى كوميديات " البولفار " الفرنسية التي شاعت فى مطلع القرن [العشرين] ، على يد كتاب مثل " جورج فيلو " ، التي تدور كلها حول مواقف مثيرة للشبهة بين الجنسين ، " وعالم صغير " تنتمى لذلك النوع ، وهى أيضاً رواية تقلد عن وعى حبكة رومانس الفروسية المتشابكة ، ولهذا فتحة تبرير تناصى أيضاً لتعدد المصادفات فى القصة ، ويتركز أحد أشنع الأمثلة فى القصة على " شيريل سمربى " ، وهى موظفة فى شركة طيران فى مطار " هيثرو " تقوم بخدمة عدد لا يُصدق من شخصيات القصة فى سياق الكتاب ، وفى مرحلة متأخرة من ملاحقة البطل " برس مكجاريجل " للبطل " أنجليكا " تترك له رسالة على منضدة الالتماسات فى الكنيسة الصغيرة بالمطار ، مكتوبة بشفرة تحيل إلى مقطوعة من قصيدة " سبنسر " ملكة الجنيات " . وبعد أن يفتش " برس " عبثاً عن نسخة من القصيدة فى محل بيع الكتب بالمطار ، كان على وشك العودة إلى لندن ، حين تقوم شيريل ، التي كانت فى مكتب استعلامات شركتها ، بإبراز نسخة من الكتاب المطلوب نفسه من تحت منضدة ، ويتضح أنها استعاضت بهذا الكتاب عن قراءتها المعتادة للرومانسيات الرخيصة نتيجة سماعها محاضرة عن طبيعة الرومانس الأدبية الأصلية من أنجليكا ، دائمة التحذلق ، حين كانت شيريل تُنتهى إجراءات سفرها إلى جنيف ، وهكذا يحصل برس على مفتاح حل شفرة الرسالة ومعلومات عن المكان الذى تتواجد أنجليكا فيه ، وكل هذا بعيد الاحتمال للغاية ، بيد أنه بدا لى أن فى تلك المرحلة من مراحل الرواية أنه كلما كان هناك المزيد من المصادفات ، ازدادت إمكانية الضحك والفكاهة ، بشرط ألا تتحدى تلك المصادفات حسن إدراك الأمور ، وكانت فكرة احتياج امرئ لمعلومات عن قصيدة كلاسيكية ترجع إلى عصر النهضة ويعثر عليها من مكتب استعلامات إحدى شركات الطيران ، من الطرافة بحيث يصبح القارئ على استعداد لأن يتغاضوا عن عدم تصديق الأمر .

أما رواية " عمل طيب " ففيها عناصرها الكوميدية والتناصية ، بيد أنها رواية أكثر جدية وواقعية ، وكنت أدرك أنه يجب الإقلال إلى أقصى حد من استخدام المصادفة كأداة من أدوات الحبكة ، كما يجب تغطيتها وتبريرها بعناية أكبر ، وإذا ما

كنت قد نجحت فى هذا فما أنا بالذى يجب أن يحكم بذلك ، ولكنى سأورد مثالا على ما أعنيه ، فى الجزء الرابع من الرواية ، يقوم البطل " فيك ويلكوكس " بإلقاء خطاب أمام اجتماع لموظفيه ، حين تقاطعه إحدى الفتيات فى ملابس جذابة كى تسلمه " برقية فى شكل قبلة " ، وتغنى له رسالة مصاحبة ساخرة ، وكان ذلك " مقلبا " دبره مدير المبيعات الذى لم يكن راضيا عن " فيك " . وكان الاجتماع على وشك أن يفشل ، حين تصدت البطلة " روبين بنروز " لإنقاذه . وتأمر روبين الفتاة بالرحيل ، فتطيعها على الفور ، لأنها إحدى تلميذات روبين وتُدعى "ماريون راسل" ، وهذه مصادفة واضحة ، وإذا كانت ناجحة من الناحية القصصية فلأننى قد بثت قبل ذلك فى النص إشارات تلمح إلى أن ماريون تقوم بمثل هذا العمل - ولكن ليس بالوضوح الذى يجعل القارئ يحدس أن فتاة " البرقية فى شكل قبلة " هى ماريون منذ أول ظهورها ، بل بالقدر الذى يجعله يتقبل ذلك بعد الإقصاص عن هويتها وبهذا أقل أن يخف التشكك بشأن المصادفة ، عن طريقه تقديم حل مرضٍ لأحد الألغاز (ما هو العمل الإضافى الذى تقوم به ماريون ؟) وكذلك عن طريق التركيز على التدخل الناجح لروبين بدلا من التركيز على إدراكها للمصادفة .

الراوي غير الموثوق به

"إنه من مسزجونسون زميلة عمتي ، وهي تقول إن عمتي توفيت أول أمس " .
وصمتت برهة ثم قالت : " الجنازة غداً ، وإنني لأسأل هل يمكنني أن أخذ ذلك اليوم
إجازة " .

" إنني واثق أنه يمكن أنه يمكن ترتيب ذلك يا أنسة كنتون " .

" شكراً لك يا مستر ستيفنز . أرجو عفوك ، ولكن ربما يكون بوسعي أن أكون
وحدى الآن " .

" بالطبع يا أنسة كنتون " .

وخرجت ، ولم يخطر على بالي بعد ذلك أنني لم أقدم تعازي ، بوسعي تماماً
أن أتخيل الصدمة التي أحدثتها الخبر لها ، فعمتها كانت في كل الصور والمعاني
بمثابة الأم لها ، وتوقفت في الردهة أتسأل عما إذا كان يجب أن أعود فأطرق الباب
وأصلح مفوتي ، ولكن خطر لي عند ذلك أنني إذا فعلت ذلك ، أكون ، بمنتهي
البساطة ، قد تعديت على وقت حزنها الخصوصي ، وبالفعل ، لم يكن من المستحيل
أن تكون الأنسة كنتون في تلك اللحظة بالذات ، على بعد خطوات مني ، منخرطة في
البكاء ، وأثارت هذه الفكرة شعوراً غريباً انبعث في داخلي وتسبب في بقائي واقفاً
مطلقاً في الردهة لبعض الوقت . ولكن ، في نهاية الأمر ، قدّرت أنه من الأفضل
الانتظار إلى فرصة أخرى للتعبير عن تعازي ، وذهبت لشايتي .

كازو إيشيجورو : بقايا النهار (١٩٨٩)

الراوي غير الموثوق به هو دائماً ما يكون شخصية مختلفة تكون جزءاً من القصة التي يرويها . والراوي " العالم بكل شيء " غير الموثوق به ، هو تعبير يكاد يكون متناقضاً ولا يمكن أن يوجد إلا في النصوص المفرقة في الخروج على المؤلف والتجريب ، بل أن الشخصية الراوية للقصة لا يمكن أن تكون غير موثوق بها مائة في المائة ، فلو أن كل ما ترويها تلك الشخصية واضح الزيف ، فهذا ينقل لنا ما نعرفه بالفعل ، وهو أن الرواية هي موضوع من مواضيع الخيال ، وحتى تنجح الرواية في إثارة اهتمامنا ، لابد أن تتضمن إمكانية التمييز بين الحقيقي والزائف في داخل العالم الخيالي الذي تصوره ، كما هو الحال في العالم الواقعي .

والحقيقة هو أن استخدام الراوي غير الموثوق به هو بمثابة الكشف بطريقة شائقة عن الفجوة التي تفصل الأمور الظاهرة عن الأمور الواقعية ، وإبداء كيف يشوه الإنسان الواقع أو حتى يخفيه تماماً ، حتى وإن كان ذلك لا يتم عن رغبة واعية أو شريرة من جانبه ، والراوي في رواية "كازو" ليس رجلاً شريراً ، ولكن حياته قامت على إخفاء الحقيقة والهرب منها ، فيما يتعلق به هو نفسه وبالأخرين ، وقصته هي بمثابة اعتراف ، بيد أنها تغص بالتبريرات المشوهة عن سلوكه وادعاءات يثيرها دفاعاً عن نفسه ، وهو لا يفهم حقيقته إلا في النهاية ، حين يكون الوقت قد فات كيما ينتفع بذلك الفهم .

وإطار القصة يتحدد في عام ١٩٥٦ ، والراوي هو "ستيفنز" رئيس الخدم العجوز في أحد البيوتات الإنجليزية العريقة ، " دارلنجتون هول " ، الذي كان يوماً مقر اللورد دارلنجتون ، ويمتلكه الآن أحد الأمريكيين الأثرياء . ويقوم "ستيفنز" ، بتشجيع من مخدمه ، بإجازة قصيرة في غربي البلاد . وكان دافعه الخاص لذلك هو الاتصال بالآنسة كنتون ، التي علمت مدبرة المنزل في " دارلنجتون هول " إبان عزه فيما بين الحربين العالميتين ، حين استضاف لورد دارلنجتون عدداً من كبار الساسة في اجتماعات غير رسمية من أجل مناقشة الأزمة في أوروبا . ويأمل ستيفنز أن يقنع الآنسة كنتون (وهو يصر على مواصلة تسميتها الآنسة رغم أنها متزوجة) أن تنهى تقاعدها وتأتي لحل مشكلة نقص العاملين في " دارلنجتون هول " ، وهو يستعيد الماضي بينما يقوم بتلك الرحلة .

ويتحدث ستيفنز ، أو هو يكتب ، بأسلوب رسمى جامد ، محدد على نحو متعمد ، وباختصار ، أسلوب رؤساء الخدم فى الكلام ، وإذا نظرنا إلى الأسلوب بصورة موضوعية لوجدنا أنه لا يحظى بأى قيمة أدبية على الإطلاق ، فهو يفتقر تماما إلى الذكاء والحسية والأصالة ، وتكمن فعاليتيه كوسيط فنى لهذه الرواية فى إدراكنا المتزايد لعدم تناسبه مع ما يصفه ، ونحن نستنتج تدريجيا أن اللورد دارلنجتون كان دبلوماسياً هاوياً ، ممن كانوا يؤمنون بإرضاء هتلر وبعضىدون الفاشية ومناهضة السامية ، ولم يعترف ستيفنز أبداً لنفسه أو للآخرين أن الأحداث التاريخية اللاحقة قد أثبتت خطأ مخدومه الكامل ، وهو يشعر بالفخر للخدمة الناصعة التى قام بها لسيده الذى يراه الآخرين ضعيفاً شكساً ، والهيئة المرتبطة بصورة الخادم الكامل هى نفسها التى جعلته غير قادر على التعرف على الحب الذى كانت الأنسة كنتون مستعدة أن تقدمه له حين كانا يعملان سوياً ، أو أن يستجيب لذلك الحب ، بيد أن ثمة ذكرى معتمة ، فيها الكثير من الحذف ، لمعاملته لها تطفو على السطح تدريجيا فى سياق قصته - ونرى أن الدافع الحقيقى وراء سعيه إليها مرة ثانية هو أمل باطل فى إصلاح الماضى .

ويعطى ستيفنز مراراً صورة طيبة عن نفسه يكتشف القارئ أنها خاطئة أو خادعة . فبعد أن سلم الأنسة كنتون خطاباً ينيئها بموت عمته ، يدرك أنه لم يقم " بالفعل " بتقديم تعازيه ، ويؤدى ترده فيما إذا كان يجب عليه العودة على إلهاء القارئ عن إغفال ستيفنز البالغ القسوة التعبير عن أى نوع من الأسف فى الحوار المذكور فى الفقرة المقتبسة ، والقلق الذى يشعر به على ألا يتطفل عليها فى حرنها يبدو دلالة على شخصيته الحساسة ؛ ولكن الواقع هو أنه حالما يجد فرصة أخرى "للتعبير عن تعازيه " لا يقوم أبداً بذلك الأمر ، بل يعتمد بدلا من ذلك إلى انتقاد طريقتها فى الإشراف على خادمتين جديدتين ينطوى على ضغينة . وبنفس النمط ، لا يجد أى كلمة أكثر تعبيراً من كلمة " غريب " لوصف الشعور الذى انتابه حين يجول فى خاطره أن الأنسة كنتون قد تكون منخرطة فى البكاء فى الجانب الآخر من الباب الذى يقف هو أمامه ، ويجوز لنا أن نشعر بالدهشة لتفكيره ذاك ، بعد أن لاحظ بارتياح تلقيها الأنباء السيئة فى هدوء ، وهو يعترف فى الواقع ، بعد صفحات كثيرة ، أنه قد ربط تلك الذكرى بالواقعة الخطأ :

إننى غير واثق الآن بالمرّة من الظروف الحقيقية التى دفعتنى إلى الوقوف هكذا فى الردهة الخلفية . ويحدث لى فى سياق آخر ، حين أحاول أن أجمع شتات ذكرياتى ، أننى يمكن أن أكون قد أكدت أن هذه الذكرى مستمدة من الدقائق التى تلت تلقى

الأنسة كنتون أنباء وفاة عمتها ... ولكن الآن ، بعد مزيد من التفكير ، أعتقد أنني قد أكون مخطئاً نوعاً ما بالنسبة لذلك الأمر ، وأن هذه الشذرة من الذكريات مستمدة في الواقع من أحداث وقعت في أمسية تبعد عدة أشهر على الأقل من وفاة عممة الأنسة كنتون .

وفي الواقع ، كانت أمسية أذلها فيها بأن رفض ببرود عرض الحب الذي قدمته له في خجل وإن كان على نحو واضح لا لبس فيه ، وكان هذا هو " سبب " انخراطها في البكاء خلف الباب المغلق ، ولكن ستيفنز كعادته ، لا يربط هذه المناسبة بتلك الواقعة الخاصة الحميمة ، ولكن بواقعة اجتماعات لورد درالنجتون المهمة ، ويرتبط موضوع النوايا السياسية السيئة بموضوع العقم العاطفي ارتباطاً مرفقاً في القصة الحزينة لحياة ستيفنز المضیعة .

وإنه لمن الشيق مقارنة رواية "إيشيجورو" ومقابلتها بعمل فذ آخر يستخدم الراوى غير الموثوق به.، وهي رواية فلاديمير نابوكوف " نيران ذابلة " . وتلك الرواية تتخذ شكلاً غير مألوف هو قصيدة طويلة يكتبها شاعر أمريكي من نسج الخيال يدعى " جون شيد " ، ومعها تعليق مفصل عليها لأستاذ أوروبى مهاجر من جيران شيد يدعى " تشارلز كينبوت " ، والقصيدة سيرة ذاتية تركز على الانتحار المأسوى لابنة الشاعر . ونفهم أن شيد نفسه كان قد قُتل لتوه حين وقع مخطوط القصيدة في يد كينبوت ، وسرعان ما ندرك أن كينبوت مجنون يعتقد أنه الملك المنفى لإحدى البلدان الزراعية التى تشبه روسيا ما قبل الثورة البلشفية ، وهو قد أقنع نفسه بأن شيد كان يكتب قصيدة عن حياة كينبوت ، وأن شيد قد قُتل عن طريق الخطأ بواسطة قاتل أرسل لاغتيال كينبوت نفسه ، والغرض من تعليقه على القصيدة هو إثبات تفسير كينبوت الغريب للوقائع ، ومن مباهج قراءة تلك الرواية هو تمييز درجة الهلوسة الذاتية التى سقط فيها كينبوت ، بالإحالة إلى القصة " الموثوق بها " فى قصيدة شيد ، وتعتبر " نيران ذابلة ، مقارنة برواية " بقايا النهار " كوميدياً ساخرة على حساب الراوى غير الموثوق به ، بيد أن الأثر الذى تخلفه ليس سلبياً تماماً ؛ فابتعث كينبوت لمملكته الحبيبة " زمبلا " ابتعث حتى وساحر ولا ينمحي من الذاكرة ، ولقد خلع نابوكوف بعضاً من بلاغته الذاتية على شخصية روايته ، وكذلك الكثير من حنينه الحاد إلى الوطن وهو فى منقاه ، وبالمقابل ، تعتمد رواية إيشيجورو إلى قبول أوجه القصور التى يفرضها الراوى الذى لا يمتلك أى بلاغة . فإذا كان ذلك الراوى موثقاً به ، كانت النتيجة بالطبع شيئاً مثيراً للضجر إلى أقصى حد .

المستغرب

جلس ويلسون في شرفة فندق بفورد وقد دفع ركبتيه المساويتين المتوربتين على سورها الحديدى ، كان يوم الأحد ، وناقوس الكاثولائية يقرع لقداس الصباح ، وفى الجانب المقابل لشارع بوند ، فى نوافذ المدرسة الثانوية ، جلست الزوجيات الشابات مشغولات على أربية الرياضة الزرقاء الداكنة وقد انهمكن فى عمل لا ينتهى تصنيف شعرهن الحاد المنجب ، ولعب ويلسون بشاربه حديث النمو وهو يحلم فى انتظار كوب منقوع الجين .

وكان فى جلسته تلك يواجه شارع بوند ، وأدار وجهه جانباً ليرى البحر ، وكان شحوبه يدل على قصر المدة التى انقضت منذ تركه المحيط والوصول إلى هذه المدينة ، يدل على ذلك أيضاً عدم اهتمامه بفتيات الدراسة المقابلة له ، كان كإصبع البارومتر المتأخر ، يشير ما يزال إلى الجو الحسن بينما رفيقه قد انتقل بالفعل للإشارة إلى الجو العاصف ، ومن تحته ، كان الكتبة السود يسرون فى اتجاه الكنيسة ، ولكن منظر زوجاتهم وهن يرتدين ثياب الأصيل البراقة الزرقاء والحمراء لم يثر أى اهتمام فى ويلسون ، كان وحده فى الشرفة عدا أحد الهنود الملتحين يرتدى عمامة فوق رأسه وقد حاول بالفعل أن يقرأ طالعه : ذلك أن تلك الساعة لم تكن ساعة البيض ، الذين كانوا الآن على الشاطئ الذى يبعد خمسة أميال من هنا ، ولكن ويلسون لم يكن يمتلك سيارة وشعر بوحدة لا يكاد يتحملها أحد . وعلى جانبيه المدرسة كانت الأسطح الصفيحية تتحدر تجاه البحر ، بينما الصاج المضلع يثز ويجلجل كلما حط عليه نسر من النسور .

جراهام جرين : لب المسألة (١٩٤٨)

تسببت الحركة الإمبريالية وما تلاها فى بدء موجة لا مثيل لها من الترحال والاستكشاف والهجرة فى أنحاء العالم كله ، وطالت من بين ما طالته الكتاب ومن سار على دربهم ، وكان من بين نتائج ذلك أن الكثير من الروايات فى الأعوام المائة والخمسين الأخيرة ، خاصة البريطانية منها ، كانت تدور فى أماكن مستغربة ، وأعنى بكلمة « مستغرب » الأجنبى وإن لم يكن بالتبعية مجيداً أو جذاباً : وقد تخصص «جراهام جرين» بالفعل فى اختيار الأماكن الأجنبية غير الجذابة أو الرثة إذا استخدمنا إحدى صفاته المحببة ، لرواياته . ولقد قيل على سبيل الدعابة إنها كلها تدور فى بلد من نتاج خياله هو « جرينلاند » ورواياته والحق يقال تتشابه فى أجوائها (فالنسور ، مثلاً تعمر سماواته أكثر من الحمام أو حتى العصفير) ، بيد أن ذلك الاسم لا يفى به حقه فى تصوير الصفات المحددة لبيئة رواياته .

والمستغرب فى الفن القصصى هو توصيل شيء " أجنبى " إلى جمهور يفترض أنه فى بلاده ، جوزيف كونراد ، الذى يرتبط عمله ارتباطاً وثيقاً بعصر الإمبريالية (كان مهاجراً بولندياً التحق بالبحرية التجارية البريطانية وشاهد عن قرب أعمال الإمبراطورية البريطانية ، ومنافسيها فى أصقاع العالم البعيدة) ، قد فهم ذلك جيداً ، وفى بداية قلب الظلمات وهى دراسه كلاسيكية للآثار المرعبة للاستعمار البلجيكي للكونغو الأفريقى على السكان الأصليين وعلى الأوربيين الذين قاموا به ، على السواء ، يضع "كونراد" إطار قصته بأن يجعل الرواى ، "مارلو" ، يحكيها لمجموعة من رفاقة على السفينة الراسية فى مصب نهر التيمز ، قال "مارلو" فجأة "وهذا أيضاً كان أحد أشد الأماكن ظلمة على الأرض" ، ويمضى "مارلو" فيتخيل كيف كانت تبدو ضفاف التيمز فى عيني روماني منذ ألفى سنة - « شيطان رملية مستنقعات غابات متوحشة - دون أية أغذية مناسبة لإنسان متمدين ... وهنا وهناك معسكر حربي تائه فى البرية كإبرة فى كومة من القش - برد ، ضباب ، عواصف ، أمراض ، منفى ، موت ، موت ماثل فى الهواء ، فى المياه ، فى الشجيرات » وهذا عكس للقصة الأساسية ، التى يخرج فيها رجل إنجليزى من أوربا النشيطة الحديثة التقدمية لى يواجه الأخطار والحرمان فى أفريقيا الحالكة وهى تهيننا للشك الجذرى الذى تبثه تلك الرواية القصيرة تجاه النماذج النمطية لمعانٍ مثل « متوحش » و« متمدين » فى قصة رحلة مارلو عبر نهر الكونغو .

ولقد سجل "جراهام جرين" كثيراً من إعجابه الشديد لكونراد، واعترف بأنه اضطر إلى ترك قراءة كتبه خوفاً من أن يتأثر رغماً عنه بأسلوبه ، ولا أدري إذا كان العنوان «لب المسألة» (وترجمته الحرفية هي « قلب المسألة ») وهي رواية مستمدة من الفترة التي أمضاها جراهام جرين في خدمة المخابرات البريطانية أيام الحرب في سيراليون تحتوي على إشارة أو إيماء أو اعترافاً بالفضل لقصة كونراد الإفريقية ، بيد أن افتتاحية جرين ، مثلها مثل افتتاحية كونراد ، تتصف بالبراعة الفنية في الطريقة التي تتناول بها معانى الوطن والخارج ، وتقابل بينهما وتظهر ما فيها من تناقضات وويلسون ، الذى وصل حديثاً من إنجلترا ، هو شخصية ثانوية يخدم ، بصفة خاصة ، غرض تقديم القارئ إلى المشهد المستغرب ، (وحالما يتم ذلك الغرض تنتقل وجهة النظر السردية إلى البطل "سكوبى" وهو ضابط شرطة يعيش فى البلد منذ مدة طويلة) ، ويحجم فى مكر عن الكشف بسرعة عن المكان الذى يوجد فيه (فريتاون) . ولكنه يدعنا نستنبطه ، ويجعل المهمة معقدة بوضع الإشارات المضطربة هنا وهناك . ذلك أن فندق بدفورد والمدرسة الثانوية ، وجرس الكاتدرائية الذى يقرع داعياً للصلاة الصباحية ، كل ذلك يبدو ملامح مدينة إنجليزية ، فى الفقرة الأولى ، تعمل الإشارة إلى ركبتى ويلسون العاريتين (مما يعنى أنه يرتدى « شورت ») وإلى الزنجيات الصغيرات ، فحسب ، على الإلماح بأن المكان هو على الأرجح أفريقيا الاستوائية ، وكوننا نتأخر فى إدراك ذلك يبرهن على الدرجة التى يعمد بها الاستعمار إلى فرض ثقافته الخاصة على الثقافة المحلية ، كى يسيطر عليها فكرياً من ناحية وكما يخفف من حنينه إلى الوطن ، من ناحية أخرى . وثمة ما يدعو إلى السخرية والرتاء فى قابلية المستعمرين التعاون فى تلك العملية - الفتيات الإفريقيات فى سراويل الجمنازيوم ذات الطراز البريطانى يحاولن عبثاً تمويج شعرهن ، الكُتَّاب السود وزوجاتهم يحضرون فى خشوع القداس الأنجليكانى . ونحن ننحو إلى اعتبار رواية «لب المسألة» قبل كل شئ رواية عن الاستعمار .

وكما سبق أن ذكرت (فى الفصل ١٤) فإن الوصف فى الرواية انتقائى بالضرورة ويعتمد اعتماداً كبيراً على الأداة البلاغية المسماة المجاز المرسل ، حيث يقوم الجزء مقام الكل ، فصورة ويلسون تتشكل لدينا عن طريق ركبتيه وشحوبه وشاربيه ، بينما تتشكل صورة الفتيات الإفريقيات عن طريق أرديتهن الرياضية وشعرهن المدبب وفندق بدفورد عن طريق شرفته ذات السور الحديدى وسقفه ذى الصاج المضلع ...

وهكذا وتمثل هذه التفاصيل المشهدية نسبة ضئيلة من كل الأشياء التى يمكن ملاحظتها . وهناك تعبير استعارى واضح واحد : تشبيع البارومتر ، الذى يبدو فى الواقع مقحماً على الموضوع ، ويلعب على التورية فى كلمة « الحسن » لكى يقيم التضاد بين الأبيض والأسود الذى يبين فى القطعة كلها ، بيد أن بعض الصفات المطبقة على التفاصيل الحرفية للمشهد تولد إحياءات وإحالات شبه استعارية فكلمة المساوتين (لتى تنطبق عادة على اليد) تؤكد عدم وجود أى شعر على ركبتى ولسون ، كما أن كلمة « حديث السن » (وهى فى الأصل young ، التى عادة ما تطلق على الشخص عموماً) تؤكد خفة شاربه ، بالمقارنة إلى وفرة شعر الفتيات الأفريقيات ، وثمة توازن واختلاف على السواء هنا . فالطريقة التى يدفع بها ولسون ركبتيه فى السور الحديدى ترمز إلى عقليته التى تقوم على القمع ، التى تتصف بها المدرسة الخاصة والوظيفة الحكومية اللتان ينتمى إليهما ؛ واللذان ما زالتا فيه كما يتضح من عدم اهتمامه الجنسى (الملاحظ مرتين) فى الشابات الأفريقيات ، كما أن جهود الفتيات فى تطويع شعرهن المجدد هو رمز أكثر وضوحاً لخضوع ما هو طبيعى للاعتبارات الثقافية ، ويستمر استخدام الشعر كعلامة عرقية مميزة فى الفقرة التالية فى الهندى الملتهى صاحب العمامة .

ومع أن المشهد يجرى وصفه من موقف ولسون فى المكان والزمان ، فإن السرد لا يقدم وجهة نظره الذاتية ، إلى أن نصل إلى عبارة « وشعر بوحدة لا يكاد يتحملها أحد » وقبل ذلك كان ولسون نفسه أحد موضعات المشهد ، الذى يروى بواسطة راوٍ عالم بكل شئ وإن كان لا شخصانياً ، الذى يعرف أشياء لا يعرفها ولسون ، ويرى أشياء لا يلاحظها ولسون ، ويقيم صلوات تهكمية بين تلك الأشياء بعضها البعض ، لا يقدر ولسون وهو ينتظر كأس منقوع الجين ويحلم ، على إدراكها .

(٣٦)

الفصول .. وما يتصل بها

الفصل الثاني

فترة نموى - كراهية أقربائى لى - إرسالى إلى المدرسة - إهمال جدى لى -
مدرسى يسميه معاملتى - المصائب تزيد من صلابتى - أوبر المقامرات فييد
المتطعين - يمنعوننى من الاتصال بجدى - وريثه يطاربنى - أكسر أسنان مريى
الورث .

توبياس صموليت : رودريك راندوم (١٧٤٨)

الفصل العاشر

أليس من العار إفراد فصلين لما حدث عند الهبوط درجتين فحسب من السلم ؟
ذلك أننا لم نكن قد وصلنا إلا إلى أول بسطة ولا يزال أمامنا خمس عشرة درجة
نهبطها وعلى حد علمى فما دامت شهية أبى وعمى "طوبى" مفتوحة للكلام فلما
عدد كبير من الفصول قدر كثرة درجات السلم ، وماذا بوسعى أن أفعل يا سيدى
هذا هو قدرى ، انزل الستار يا شاندى - فلقوم بانزله شطب الصفحة كلها يا
تريسترام فأشطبها وأتوجه إلى فصل جديد .

لم يكن أمامى أى قاعدة أخرى أسترشد بها فى ذلك الأمر ، وحتى إذا كان
عندى واحدة - فأننا لا أتبع أية قواعد فى حياتى لكت كرمشتها ومنقتها قطعاً
ولأقبت بها إلى النيران بعد أن استعملها ، هل هذا يملقنى بالفاء ؟ أى نعم والأمر
يستحق ذلك - قصة لطيفة ، فهل على الإنسان أن يتبع القواعد أم هل على القواعد
أن تتبع الإنسان ؟

لورانس ستيرن : حياة تريسترام شاندى المحترم وآراؤه (١٧٥٩ - ١٧٦٧)

الفصل الثامن

سيكون « آرثر سبت » فراشي
فلن يتمين على تنظيف الملايات
وسيكون من بئر سان أنطوان شرابي
مادامت حبيبتى قد هجرتنى .
(أغنية قديمة)

السير والتر سكوت : قلب مدلوثيان (١٨١٨)

ما نمت لا أحسن القيام بأى شيء
لأنتى امرأة
فإننى أمد يدي يوماً
كى أعتمد على أقرب شيء أمامى .
(مأساة فتاة : يومنت ولفتشير)

جورج إليوت : ميدل مارش (١٨٧١ - ١٨٧٢)

... إن لها الحق فى أن تكون سعيدة لسوف يتخذها قرانك بين نراعيه ،
ويطويها بين نراعيه واسوف يتخذها .
واقفت وسط الحشود المتماوجة فى محطة « نورث هول » ، أمسك بيدها وأبركت
أنه كان يكلمها ويقول شيئاً عن الرحلة مراراً وتكراراً .

جيمس جويس ، إيفلين ، (١٩١٤)

إننا ننحو إلى النظر إلى تقسيم الرواية إلى فصول بوصف ذلك شيئاً طبيعياً ، كما لو أنه يماثل في حتميته انقسام الكلم إلى جمل وفقرات ، ولكن الأمر ليس كذلك بالطبع فروايات "دانييل ديفو" ، على سبيل المثال ، وهي من أوائل الأمثلة الروائية في الإنجليزى ، تمضى على شكل تيارات مستمرة لا تنقطع من الكلام . وكما هو الأمر دائماً مع ديفو ، من الصعب معرفة إن كان ذلك مظهراً من مظاهر افتقاره إلى التكتيف الأدبى ، أم هو تقليد ماكر للرواة البسطاء من غير المحترفين ، الذين يهرقون تاريخ حياتهم على الورق دون خطة أو بناء مسبقين ، ومهما كان السبب فإن قراءة رواياته تمثل تجربة متعبة ، وتخلف انطباعاً مشوشاً عن القصة المروية (فمن الصعب ، مثلاً ، متابعة خط سير "مول فلاندرز" فى العديد من رحلاتها ، والإحاطة علماً بشركائها وأبنائها ، ومن الصعب أيضاً العودة إلى الوراء فى النص للكشف عن ذلك) .

وهناك نتائج محتملة عديدة لقسمة نص طويل إلى وحدات أصغر ، فهو يعطى القصة ، و القارئ ، وقتاً لالتقاط الأنفاس خلال الفواصل التى بين جزئى وآخر ! ولهذا السبب كان تقسيم الرواية إلى فصول يفيد المؤلف لتمييز الانتقالات بين مختلف الأزمنة أو الأمكنة فى الحدث ، وقد ذكرت سابقاً كيف يستخدم ثاكربى السطر الأخير فى فصل من الفصول كالسطر الذى يسبق إنزال الستار فى المسرحية من أجل تكثيف أثر المفاجأة والتشويق (انظر الفصل ١٥) . و يفعل ! . م . فورستر شيئاً مشابهاً فى الفقرة المقتبسة من رواية « هواردز إند » (انظر الفصل الثانى) ، ويمكن أن يكون بدء فصل جديد ذا أثر تعبيرى أو بلاغى ، خاصة إذا كان يسبقه نص تقديمى فى شكل عنوان أو اقتباس أو ملخص للمحتويات ، فعناوين الفصول عند « صموليت » مثلاً تشبه مقدمة الأفلام ، فهى تغرى القارئ بوجود حدث مثير ، وهى « تفشى » إلى حد ما ، تطور أحداث القصة مسبقاً ، ولكن دون إعطاء تفاصيل تكفى لقتل اهتمامنا بها ، ولا شك أن مقدمات الفصول هذه تنقل مذاق قصته ، سريعة ومهتزة وعذبة .

ونستطيع القول بصفة عامة ، إنه كلما حاول الروائى أن يكون واقعياً قلت إمكانياته لجذب انتباه القارئ إلى هذا الجانب من جوانب التنظيم النصى لروايته ، وبالعكس ، ينحو الروائيون الواعون جيداً بالأساليب الأدبية المختلفة إلى استعراض معرفتهم لها ، ومجرد ذكر كلمة « فصل » يلفت الانتباه إلى عمليات التكوين الروائى ، ولقد سبق أن رأينا كيف يستخدم "لورانس" هذا البيان لتقديم فكرة المروى له ، ويجعل

"تريسترام شاندى" يوبخ السيدة التى تقرأه لأنها كانت غافلة عند قراءتها الفصل الأخير (انظر الفصل السابع عشر) ، والقطعة المقتبسة هنا هى من المجلد الرابع من رواية تريسترام شاندى ، وفيها يصف الراوى محادثة بين والده وعمه "طوبى" دارت يوم مولده " ففى رواية أكثر تقليدية من هذه لا يغطى مثل هذا الحوار عدة فصول ، ولكن "ستيرن" - كعادته - يجعل من فصاحة شخصيته عذراً يتحدى به قواعد التأليف العادية ويبدأ فصلاً جديداً لمجرد أنه يرغب فى ذلك ، وفى الواقع يصبح ذلك الفصل هو "الفصل الذى أفضله على كل الفصول ، والذى وعدت أن أكتبه قبل أن أخلد إلى النوم " ، وهو يقوم بتلخيص الأفكار العامة بخصوص ذلك الموضوع ؛ « إن الفصول تنعش الذهن ، وهى تساعد الخيال أو تترك آثارها فيه وهى - فى عمل درامى مثل هذه الرواية - ضرورية ضرورة تغيير المشاهد "ثم يعود إلى مهاجمة هذه الأفكار نفسها بوصفها خيالات وأهمة" وهو يوصى القارئ بدراسة لونجينيوس فانت إذا لم تزدد حكمة بعد قرائته أول مرة فلا تيأس ، بل أعد قراءته "والفصل المخصص للفصول فى "تريسترام شاندى" مثله مثل معظم الرواية تهكم سافر وأن كان تهكماً بارعاً وبناءً. والسير والتر سكوت" هو الذى بدأ بدعة استخدام اقتباسات كمقدمة للفصول ؛ وهو نوع من التناص الصريح ، وكانت هذه الاقتباسات مأخوذة عادة من الماويل الشعرية القديمة الذى كان يهتم بتجميعها ، وكانت الاقتباسات تخدم أغراضاً عديدة منها ما هو خاص بالموضوع ، فالسطور المأخوذة من "أغنية قديمة" فى بداية الفصل الثامن من رواية قلب مدلوثيان " مثلاً تتصل اتصالاً وثيقاً بأحد العناصر الأساسية للحبكة : ف : إيفى دنيز "أخت البطلة" جاني دنيز " تتهم بقتل الوليد الذى حملت به ، خارج نطاق الزواج ، والشر المقتبس من أغنية قديمة يصل ما بين محنتها وبين التقليد القصصى المتأصل للمرأة الشابة التى يغويها حبيبها ثم يهجرها ، والإشارة إلى " آرثر سيت" (وهو اسم تل يطل على مدينة أدنبرة) ويترسان أنطوان تربط بين هذه التيمة وبين مكان إقليمى معين ، كان ابتعائه يمثل أحد شواغل سكوت الأساسية ، وكذلك أحد المصادر الرئيسية للقبول الذى لاقاه لدى معاصريه من القراء ، ويقوم الأثر التراكمى الذى تخلقه تلك الاقتباسات من الأغاني والماويل القديمة بتقديم ما يشبه وثائق التفويض التى يحملها الراوى المؤلف بوصفه مرشداً مطلعاً وموثوقاً به بالنسبة لتاريخ اسكتلندا وثقافتها وطبوغرافيتها .

وقد كان ذلك أسلوباً اتبعه الكثير من روائى القرن التاسع عشر ، من بينهم جورج إليوت التى تأتى اقتباساتها فى غالبيتها من شخصيات أدبية محترمة ، وإن كانت أحياناً ثانوية مثل الكاتبين المسرحيين من العصر الإليزابيثى بومنت وفلتشر ، اللذين تقتبس منهما سطرين قبل تقديم شخصية " دورثيا بروك " فى رواية "ميدل مارش" ويبرد الاقتباس الإحباط الذى يصيب أفكار " دورثيا " المثالية عن بنات جنسها ، وهو يعمل كذلك على توطيد الانطباع الذى أرادت "جورج رليوت " أن تعطيه عن المؤلفة العليمة القارئة التى تضارع أى رجل من الناحية الفكرية .

وحين تستشهد "جورج إليوت " بأشعار مجهولة المؤلف ، فهى عادة تكون قد كتبتها بنفسها . وقد بلغ " رديارد كبلنج " بهذه الممارسة المتمسلة فى انتحال مصادر لمقطوعات هو المؤلفها إلى حدّها الأقصى . ففى قصة "مسز باتهيرست" التى ناقشتها قبل ذلك ، تصدير مقتبس من " مسرحية قديمة " كتبها كبلنج نفسه بأخلاق من نثر القرن السابع عشر الدرامى ، يصف موت خادم أو مهرج فى البلاط الملكى ، ورغم أن التصدير صعب صعوبة جهنمية فى فهمه ، فهو يحتوى على مفاتيح كثيرة لمعنى القصة ، فعبرة مثل " إن من لعنته حتى الموت ، لم تعرف أنها فعلت ذلك ، وإلا لكانت قد ماتت قبل أن تفعله ؛ فهى كانت تحبه - تنفى - فيما يبدو " النظريات التى تقول إن الجثة الثانية التى وجدت إلى جوار فيكى هى جثة مسز باتهيرست (انظر الفصل السابع) .

و"مسز باتهيرست " ليست مقسمة إلى فصول ، بطبيعة الحال . ونادراً ما تكون القصص القصيرة مقسمة إلى فصول ، رغم أنها تتضمن أحياناً وقفات أو فواصل فى النص يميزها حيز فاصل ، فقصة " إيفلين " لجيمس جويس ، مثلاً تتألف أساساً من وصف لأفكار الشخصية الرئيسية وهى جالسة أمام نافذتها فى بيتها ، قبل أن تنفذ خطة هربها مع حبيبها البحار مباشرة ، ثم يلى ذلك فاصل فى النص تميزه علامة نجمية (*) ، ثم يبدأ القسم التالى بعبارة " وقفت وسط الحشود المتماوجة فى محطة " نورث هول " ويقوم الفاصل فى النص بتحريك الحدث من البيت إلى ذروته فى الميناء دون أى وصف لمجئ " إيفلين " إلى هناك إذ إن ذلك لا صلة له بالقصة .

وهناك طرق مختلفة لتقسيم نص قصصى وتمييز كل قسم عن غيره : "كتب" أو "أقسام" فصول مرقمة ، فروع مرقمة أو غير مرقمة ، ومن الواضح أن بعض

المؤلفين قد أولى هذا الموضوع عناية وتفكيراً كبيرين ، وسعى جاهداً للوصول بالشكل إلى نسق معين ، فراوية هنرى فلدلينج "توم جونز" مثلاً تحتوى مائة وثمانية وتسعين فصلاً مقسمة إلى ثمانية عشر كتاباً ، الستة الأولى منها تقع فى الريف ، والستة التالية على الطريق ، والستة الأخيرة فى مدينة لندن ، وتؤثر طريقة نشر الروايات وتوزيعها فى أى زمن من الأزمنة فى معالم وضع الفصول فى الرواية ، فمثلاً ، فى خلال معظم القرن التاسع عشر ، كانت الروايات تنشر عادة فى ثلاثة مجلدات كيما تتلاءم مع مقتضيات المكتبات المتنقلة الى كان بوسعها والحال هكذا أن تغير الرواية الواحدة إلى ثلاثة قراء فى نفس الوقت ، ولكن ربما كانت هذه الممارسة قد شجعت المؤلفين أيضاً على تصور روايتهم على هيئة بناء من ثلاثة فصول (ومن الممكن تقسيم الحدث فى رواية جين أوستن "إيما" بهذه الطريقة) ، وقد نشر الكثير نفسه ، من روايات العصر الفكتورى أولاً على شكل أجزاء أو سلاسل ، إما بوصفها منشورات شعبية مستقلة أو فى المجلات ، وقد أثر ذلك أيضاً على الشكل النهائى للرواية ، فالروايات التى كتبها "تشارلز ديكنز" كيما تنشر مسلسلة كل أسبوع ، مثل "أوقات عصيبة" وأمال كبار "فصولها أقصر بكثير من فصول روايات مثل "نومبى وولده" أو "منزل قفر" ، اللتان نشرتا أصلاً فى أجزاء شهرية ، وكان يجب على الحلقات المنشورة فى المجلات أن تفى بمتطلبات محددة للغاية وموحدة بالنسبة لطولها .

ويبدو هناك بعدان لهذا الموضوع : الأول هو توزيع وتقسيم النص ، من حيث الحيز الصرف ، إلى وحدات أصغر وهذا ما يشكل عادة على البناء أو المعمار السردى ككل ويؤثر بعض الشئ على إيقاع القراءة ، والفصول تماثل المقطوعات فى الشعر فيما يتعلق بإبدائها قدرأ معيناً من الاتساق ، والبعد الثانى هو دلالة الألفاظ : إضافة مستويات للمعنى والتضمن والإلماح عن طريق عناوين الفصول ومقدمتها ، وغير ذلك .

وحين استعرض عملى فى هذا المجال ، أرى فيه تنوعاً كبيراً ، بحسب الرواية موضوع البحث ، وكنت قد نسيت أن روايتى الأولى "زواد السينما" ليست مقسمة إلى فصول ، إلى أن رجعت إليها لذلك الغرض . فهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام مرقمة ، كل قسم منها يختص بأحداث عطلة أسبوعية ، وفى كل قسم ، هناك فروع لا يميزها عن بعضها إلا مسافة ، أو ، لزيادة التأكيد ، نجمة فاصلة . وإنى أفترض أن هذا الشكل قد أوجت به

طبيعة السرد الذى ينتقل مراراً من مشهد لآخر ومن شخصية لأخرى ، فى أماكن مختلفة فى الوقت نفسه ، والفواصل بين " الفروع تعمل فى الواقع عمل " القطع " فى السينما وأول رواية لى تحتوى على فصول مرقمة هى " المتحف البريطانى ينهار " وهى رواية أدبية كوميدية عن قصد ، وتحتوى على كثير من المحاكاة التهكمية ، وقد قدمت قبل كل فصل اقتباساً يبعث على التسلية " كما أتعشم " من مصدر مطبوع عن قاعة المطالعة بالمتحف البريطانى ، تحاكي إجراءات الأكاديمية الأدبية وتهتك عليها . أما رواية تغيير الأمكنة فهى تنقسم إلى أجزاء مرقمة عناوينها " الطيران " الاستقرار " التراسل " القراءة " التغيير " النهاية " ورواية " ما مدى إمكانياتك " تنقسم بالمثل إلى فصول يبدأ كل منها بكلمة كيف - كيف كان الأمر " كيف فقدوا براعتهم " كيف فقدوا خشية جهنم " وهكذا " وأرى أن الأصداء اللفظية كانت تتوخى تقديم عنصر من التناسق " فى مستوى دلالة الألفاظ المتصدرة للفصول ربما للتعويض عن عدم تماثل الفصول من حيث الطول وإنى أرى أن مؤلفى الروايات يهتمون بالتناسق اهتماماً أكبر مما يعيه القراء .

التليفون

- توجه إلى التليفون في الردهة الخارجية . وقال : " عزيزتي " .
 " أهذا مستر لاسٲ ؟ لدى رسالة له من مسز برندا " .
 " حسنا ، أوصلني بالسيدة " .
 " إنها لا تستطيع التحدث بنفسها ، غير أنها طلبت مني أن أنقل لك هذه الرسالة : إنها شديدة الأسف لعدم تمكثها من لقائك الليلة ، لقد كانت متعبة للغاية وعادت إلى البيت لتنام " .
 " قل لها إنني أود الحديث إليها " .
 " لا أستطيع ذلك للأسف ، فقد أوت إلى الفراش . إنها متعبة للغاية " .
 " إنها متعبة للغاية وقد أوت إلى الفراش ؟ " .
 " نعم " .
 " حسنا ، أريد أن أتحدث إليها " .
 " مع السلامة " .
 وقال بيفر وهو يضع السماعة : " لقد ثمل القتي " .
 " أه يا عزيزتي . إنني أشعر بالأسى من أجله . ولكن ، ماذا كان يتوقع بعد أن جاء إلى هنا فجأة على هذا النحو ؟ لابد أن يتلقى درساً بالا يقوم بزيارات مفاجئة " .
 " أهو يفعل ذلك كثيراً ؟ " .
 " كلا ، إنه أمر جديد " .
 ورن جرس التليفون .
 " أعتقد أنه هو ثانية ؟ من الأفضل أن أود عليه " .
 " أريد أن أتحدث إلى مسز برندا لاسٲ " .
 " يا عزيزتي توني ، إنه أنا برندا " .
 " ثمة أخرق مافون ذكر لي إنني لا أستطيع الحديث إليك " .
 " لقد تركت رسالة من حيث كنت أتعشى . أرجو أن تكون أمسيك سعيدة " .

إيفلين وو : حفنة من تراب (١٩٣٤)

أصبح التليفون أحد المعالم المألوفة والمنتشرة فى كل مكان للحياة الحديثة حتى أننا ننسى بسهولة كم كان لابد سيبدو شيئاً خارقاً للطبيعة ، فى العصور السالفة ، الحديث والاستماع دون إمكان الرؤية واللمس ، وفى المحادثة العادية ، حين يكون المتحدثون يواجهون بعضهم بعضاً من الناحية الجسمانية ، يكون فى وسعهم إضافة كل أنواع المعانى والتنويعات إلى كلماتهم عن طريق تعبيرات الوجه ولغة الجسم ، أو بالفعل التواصل بطرق أخرى غير مقصورة على المعانى اللفظية (هزة كتف ، ضفطة يد ، رفع حاجب) . وحتى اختراع التليفون المرئى (وهو مازال فى مراحل التطوير الأولى) ، لم تكن طرق التواصل تلك متاحة لمستخدم التليفون ، بالمنحى نفسه فإن « عمى » التواصل عن طريق التليفون يمكن أن يؤدي إلى التمويه ، ومن السهل أن يولد الخلط وسوء الفهم والتغريب بين المشتركين فى الحديث ، ولذلك فالتليفون أداة مليئة بالإمكانات السردية .

وينتمى إيفلين وو إلى جيل من الروائيين ، يأتى منهم إلى الذاكرة «هنرى جرين» و«كريستوفر إيشروود» و«إيفى كومتون» - بيرنيت ، ممن كانوا يهتمون اهتماماً خاصاً بالإمكانات التعبيرية للحوار فى القصة . وينحو عملهم تجاه الأثر الذى أسميته " البقاء على السطح " (انظر الفصل الخامس والعشرين) : تكشف الشخصيات عن نفسها أو يزل لسانها أو تدين نفسها عن طريق ما تقوله من كلام ، فى حين يبقى الراوى على مبعده ، متجنباً أى تعليق أخلاقى أو تحليل نفسى . لذلك لم يكن من بواعث الدهشة أن كان «إيفلين وو» أحد أوائل الروائيين الإنجليز الذين اعترفوا بأهمية التليفون فى الحياة الاجتماعية الحديثة وإمكاناته لإحداث الأثر الكوميدي والدرامى ، وهو يشغل حيزاً مهماً فى روايته الثانية " أجسام مرنولة " (١٩٣٠) ، التى يتكون أحد فصولها كلية من حديثين تليفونيين بين البطل والبطلة ، معروضاً دون أى تعليق وحتى بدون اللوازم الحوارية ، ويتم خلالهما فسخ خطبتهما وإعلان البطلة خطبتها الجديدة لصديق البطل الصديق ، واللغة المستعملة فى ذلك الفصل تتصف بالتفاهة والعبارات المصوغة - فهما يرددان كلمة " حسناً " وعبارة " أرى ذلك " بينما فى الواقع لا شئ هناك حسن ، الشئ الوحيد الذى لا يستطيعانه هو أن يرى أحدهما الآخر - وأثر ذلك مضحك ومحزن على السواء ، وينطبق القول نفسه على القطعة المقتبسة هنا من رواية " حفنة تراب " .

وتدور القصة حول بريندا لاسيت التي غمرها الضجر من زوجها تونى ومن العيشة معه فى منزله الفخم ، فتبدأ علاقة مع شاب فهلوى مفلس لا قيمة له هو جون بيفر ، وتنتظر بأنها لابد أن تمضى أوقاتاً عديدة فى لندن لحضور دراسة فى الاقتصاد . وفى أحد الأيام ، يذهب تونى إلى لندن على غير انتظار ، ويجد أن زوجته تتناول العشاء فى الخارج ، ويعمل على التعريض عن خيبة أمله بالذهاب إلى نادى بصحبة زميل قديم هو جوك جراند - ميزيس . ثم يستدعى إلى التليفون كيما يتلقى رسالة من برندا .

وأول آثار عدم الرؤية عند استعمال التليفون فى الحوار الذى يتلو ذلك هو أثر فكاهى : تحية تونى الودود " عزيزتى " ، تقابلها إجابة رسمية للغاية من طرف ثالث غير معروف ، ولا يستطيع تونى فيما يبدو أن يدرك أن هذا الشخص إنما ينقل إليه رسالة ، فيظل يطلب إليه بالإحاح من تملك منه السكر أن يتحدث إلى زوجته وهناك ، رنة رثاء وكذلك فكاهة فى هذا الموقف ، لأن تونى الذى يشعر بالوحدة إلى حد كبير يشترق بالفعل إلى التواصل مع زوجته التى يتزايد ابتعادها وغيابها عنه ، ولا يدرك أنها تنصرف عنه ، ويفترض القارئ أن الطرف الثالث يتحدث من المكان الذى تناولت فيه برندا عشاءها ، وينطوى ذلك فى عبارة " لقد كانت متعبة للغاية وعادت إلى البيت لتنام " ، ولكننا نكتشف أن ذلك المتحدث هو فى الواقع بيفر ، وأنه مع برندا ، ربما فى الفراش ، رغم أن تونى يظل بالطبع جاهلاً لتلك الحقيقة . وعبارة " وقال بيفر وهو يضع السماعة : لقد ثمل الفتى " هى جملة لها دلالة مهمة رغم أنها تبدو بسيطة ، ذلك أن تأثير الكشف عن الطريقة التى يتم بها خداع تونى يزداد كثيراً بسبب تأخير الإعلان عنه إلى آخر وقت ممكن ، والإيحاء به ضمناً على نحو عارض عن طريق مستلزمات الحديث . وما يقوله بيفر وبرندا من كلمات ، قد يبدو مألوفاً ولطيفاً فى سياق آخر ، ولكنه يعبر هنا وحسب عن الاحتقار والجفاء والافتقار التام لأى تأنيب للضمير . أجل ، إن برندا تشعر بالأسى من أجل تونى ، بيد أنها تظل فيما قالت بعد ذلك كل موازين المعايير الأخلاقية رأساً على عقب (وهذا من السمات المتكررة فى الرواية) بإيحاءاتها أنه " هو " المخطئ : " ماذا كان يتوقع بعد أن جاء إلى هنا فجأة على هذا النحو ؟ .

ويرن التليفون ، مرت ثانية ، ويعاود تونى الطلب برن يحات برندا . " يا عزيزى تونى إنه أنا برندا " وهنا تتضافر الكوميديا والخيانة بمهارة : سوء تفاهم آخر من جانب

تونى ، ومضاعفة لخيانة برندا فى عبارتها غير الصادقة " يا عزيزى " . إن من غير المنطقى من جانب تونى أن يطلب محادثة برندا لأنه يطلبها فى التليفون فى وقت متأخر من الليل فى شقة صغيرة لا يستطيع أن يشاركها فيها (فهو يقيم فى نادية) ، ولذلك إذا أجاب أى شخص على التليفون فلا بد أن يكون هى ، وقد بلغ منه السكر حد أن خلط بين محادثته هذه والمحادثة الأخرى التى قام بها لتوه مع " أخرق مافون " يفترض أنه يتكلم من المكان الذى كانت فيه برندا قبل ذلك . ولكن هذا " الخطأ " ليس خطأ بطبيعة الحال ، وأدركت برندا بسرعة موطن الخطر وسبكت كذبتها : " لقد تركت رسالة من حيث كنت أتعشى " .

إن كل حوار نثرى فى الروايات هو بمعنى ما مثل الحوار التليفونى ، لأنه ، بعكس المسرحيات ، لا بد له أن يستغنى عن الحضور الجسمانى للمتحدثين ، بل إن الحوار الروائى يزداد ضعفاً لأنه يفتقر إلى تعبير رنة الصوت الإنسانى وتنويعاته ، ويحاول بعض الروائيين التعويض عن ذلك باستخدام عبارات وصفية عملية (همس بصوت أجش " كلا " ؛ وصرخت فى نشوة " أجل ") ، ولكن وفضل أن يدع السياق يعلق على كلمات شخصياته ، مشجعاً لنا نحن القراء أن نتمثل أصواتهم فى أذهاننا وأن نحكم بأنفسنا على غرورهم وقسوتهم وأحزانهم .

ولقد صدر حديثاً بينما أنا أكتب هذا التعليق كتاب جديد ربما يمكن وصفه بحق أنه الرواية التليفونية الخالصة ، فراوية " الصوت " (١٩٩٢) من تأليف الكاتب الأمريكى نيكلسون بيكر - مؤلف ثلاث روايات سابقة ذات صفة " تقليدية " أصيلة ، موصوفة وصفاً صحيحاً على غلاف الطبعة البريطانية بوصفها " رواية عن الجنس عبر التليفون " . وهى عبارة عن محادثة تليفونية طويلة ، ترد بكاملها فى صورة حوار عدا بعض عبارات الكلام ، تدور بين رجل وامرأة أحدهما فى الشاطئ الشرقى للولايات المتحدة والآخر فى شاطئها الغربى ، ولا يربط بينهما سوى خط تليفونى للكبار ، وهما يتبادلان معلومات تفصيلية مثيرة لكليهما عن ذوقهما وتخيلاتهما وتجاربهما الجنسية ، ويصلان فى نهاية الأمر إلى الذروة فى الوقت نفسه عن طريق الإشباع الذاتى ، ولن يكون هناك رمز أشد فعالية لتصوير الحالة غير الطبيعية لاستخدام التليفون بوصفه طريقة تواصل غير هذا المثال الذى يُستخدم فيه بوصفه أداة للإثارة والإشباع الجنسيين ، نظراً لأنه يعيق ما يُعتبر عادة الشيء الجوهرى للفعل الجنسى ، وهو

الاتصال والهيمنة الجسمانيين . وعلى النقيض من ذلك ، يمكن للمرء أن يقول إن الجنس عبر التليفون يرمز على نحو بارع لضلالة الإشباع الذاتى ، ولا عجب أن كانت " الصوت " رواية اختلفت فيها الأقوال ، وأثارت ربود فعل متباينة ، هل هى آخر صيحة من الروايات الإباحية ، أم هى اتهام دامغ لعقم العلاقات الجنسية فى زمن الإيدز ، أم هى احتفاء وتعزيز لقدرة بنى الإنسان على إحراز المتعة غير الضارة عن طريق التعاون ؟ ولقد ترك المؤلف ، عن طريق كتابة روايته كلها فى شكل حوار ، مهمة الرد على هذا السؤال كلية للقارئ - رغم أنه ، طبعاً ، لم يترك له المسئولية عن طرح ذلك السؤال .

السيرياجية

حاولت أن أومس برأسي وأبتعد في الوقت نفسه ، ولكن ركبتى كانتا ترتعشان بشدة للرجة أنني بدلا من أن أتجه إلى السلم ، نبوت أكثر فأكثر من القصعة كفتى أبو جامبو ، ولما أصبحت في متناولها ، قامت فجأة برشق السكين المديبة في ظهري فلفزت ، وأنا أصرخ من الألم إلى الشورية التي تقلى وتصلبت في لحظة من الألم الدافق مع رفاق محنتى ، جزرة ويصطنان .

هدير قوى تتبعه قرععات وما أنا ذا واقفة خارج القصعة أقلب الشورية التي أستطيع أن أرى فيها لحمى ، مرفوعة القدمين ، وأنا أغلى مقلى مثل أى قطعة من لحم البقر ، وأضفت ذرة ملح وبعض الفلفل ثم غرفت قدراً إلى طبقى الجراتيتى ، ولم تكن الشورية في جودة الحساء المتبل بالبهارات ، ولكنها كانت يفتة جيدة ومناسبة تماماً للجو البارد .

ومن الناحية النظرية البحتة ، تساءلت : أى واحدة منا نحن الاثنين هي أنا ، ولما كنت أعرف أن عندي قطعة مستقولة من الزجاج البركاني الأسود في مكان ما من الكهف فقد بحثت عنها كي أستخدمها كمرآة . أجل ، كانت هناك ، معلقة في ركبتها الممتددة بالقرب من عصى الوطواط ، وتطلعت إلى المرأة . رأيت يائس الأمر وجه رئيسة دير " سانتا ياربارا دي تارتاروس " يكثر في وجهى على نحو ساخر ، واختلت ثم رأيت المينين الهائلتين رزيانات ملكة النحل التي غمزت بعينها ثم حركت نفسها إلى صورة وجهى ، الذي بدأ أقل تشويهاً ربما بسبب المسطح اللاتم للزجاج البركاني .

ليونورا كارينجتون : بوق السمع (١٩٧٦)

تُعرف السيريالية على نحو أفضل وتُحدد بصورة أسهل في الفنون المرئية عنها في الأدب ، فدالي وديشامب ومارجریت وإرنست كلهم شخصيات راسخة في تاريخ الفن الحديث ، بيد أن هناك فرعاً أدبياً للحركة السيريالية ، ظهر في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين من بين تجارب الحداثيين والدادائيين ، وكان المنظّر الرئيسي للسيريالية شاعر هو «أندريه بریتون» ، الذي أعلن أن الحركة تقوم على «إيمان بالصفة الأسمى لبعض أشكال الترابط بين الأشياء ، وهي أشكال كانت مهمة حتى الآن ، إيمان بقوة الحلم المطلقة ، وبدور الفكر النزيه " .

«وليونورا كارينجتون» مثال نادر للفنان السيريالي الملتزم بالأشكال المرئية وبالألفاظ على حد سواء . وقد أثار معرض استرجاعي للوحاتها أقيم مؤخراً في صالة «سربنتاين» بلندن اهتماماً واسعاً ؛ كما أن رواياتها وقصصاتها التي نشرت في صمت إلى حد ما بعدة لغات وفي فترات متباعدة عبر عدة عقود ، قد بدأت تجذب انتباه النقاد ، خاصة أولئك المهتمين بالنزعة النسوية ، وهي قد ولدت في إنجلترا ، وكانت جزءاً من عصر السيريالية البطولي في باريس ما قبل الحرب ، حيث كانت تعيش مع «ماكس إرنست» سنوات عديدة قبل أن ترحل إلى المكسيك والولايات المتحدة . وينظر الآن إلى أعمالها بوصفها رائدة من رواد التجريب ما بعد الحداثي ، خاصة من قبل الفنانين والكاتبات ، مثل أنجيلا كارتر وجانيت ووترسون ، اللواتي يستخدمن عناصر سيريالية كيما يهدمن الافتراضات الثقافية التي تركز على هيمنة الرجل .

والسيريالية ليست هي تمام الواقعية السحرية التي ناقشتها مسبقاً (الفصل الرابع والعشرون) رغم أن هناك أوجه شبه كثيرة تجمع بينهما . ففي الواقعية السحرية ، توجد دائماً رابطة توتر بين الواقعي والخيالي : فالحادثة المستحيلة الوقوع هي نوع من الاستعارة التي تصور مفارقات التاريخ الحديث الحادة ، أما في السيريالية فالاستعارة تصبح هي الواقع ، فتطمس عالم العقل والإدراك العام ، ويفضل السيرياليون أن يشبهوا فنهم ، بل ويحددوا مصدره ، بعالم الأحلام التي يعمل فيها اللاوعي ، كما يبين فرويد ، على كشف الرغبات والمخاوف الدفينة على هيئة صور حية وسياق سردي مثير للدهشة لا يحده المنطق الذي يسود حياتنا الواعية ، ويمكن الدفع بأن أول رواية سيريالية عظيمة في اللغة الإنجليزية هي " أليس في بلاد العجائب " ، وهي قصة حلم ، وتأثيرها واضح في هذه القطعة المقتبسة من رواية كارينجتون " بوق

السمع " ؛ فى الخلط بين الصور القاسية والمتنافرة وبين الصور العادية والطبيعية ، وفى السرد الواقعى لأحداث خيالية ، وفى رؤى الوجوه المتعاقبة التى تنعكس فى المرآة المصنوعة من الزجاج البركانى الأسود .

والذى يقص الرواية سيدة إنجليزية فى التسعين من عمرها تدعى " ماريون ليزربى " ، وهى على ما يبدو تعيش فى المكسيك مع ابنها " جالاهاد " وزوجته " مورييل " وماريون صماء تماماً ، ولكن فى ذات يوم تعطيها صديقتها كارميلا بوق أذن ذا حساسية فائقة ، وتستطيع بواسطته أن تسترق السمع على ابنها وزوجته وهما يخططان لنقلها إلى منزل للمسنات ، وهذا الجزء من أوائل الرواية مكتوب بطريقة مسلية جداً وبأسلوب ملىء بالنزوات والغرابة يمكن أن يكون " طبيعياً " بوصفه الأفكار الخاصة لعجوز ذكية وإن كانت مضطربة :

الزمن ، كما نعرف كلنا ، يمرّ ، أما إذا كان يعود على الحال نفسه ، فذلك أمر فيه شك ، وثمة صديق لم أذكره حتى الآن لأنه غائب قال لى إن عالمين : وردياً وأزرق يتقابلان فى ذرات كبسر بين من أسراب النحل ، وحين يصطدم زوج من اللالكى المختلفة اللون أحدهما بالآخر ، تقع معجزات . وكل هذا له علاقة بالزمن بالرغم من أننى أشك أن باستطاعتى أن أشرح ذلك على نحو صحيح .

بيد أنه حالما تدلف ماريون إلى منزل المسنات ، تتخذ الأحداث طوراً يتزايد خيالية فمثلاً ، فى حجرتها :

كان الأثاث الحقيقى الوحيد فيها كرسيّاً من الخيزران ومنضدة صغيرة ، والباقي كله مرسوم ، أعنى أن الجدران كانت مرسومة بالاثاث غير الموجود ، كان الرسم دقيقاً لدرجة أننى خدعت به لأول وهلة . وحاولت أن أفتح الدولاب المرسوم ، وخزانة بها الكتب وعناوينها ، وثمة نافذة مفتوحة وعليها ستارة تهف فى مسار الهواء ، أو بالأحرى كانت ستهدف لو أنا كانت ستارة حقيقية ... وكان كل هذا الاثاث ذو البعد الواحد له أثر يغمز النفس بالكآبة على نحو غريب ، كما لو اصطدم أنف المرء بباب من زجاج .

وتدير المؤسسة امرأة متسلطة من طائفة المسيحيين الجدد ، والتى تتمرد عليها الرواية وصديقاتها فى النهاية ، بعد أن شجتهن على ذلك لوحة لراهبة تغمز بعينيها على نحو غامض ، كانت معلقة على جدار غرفة الطعام ، وهذه الراهبة معروفة بأنها

كانت رئيسة دير فى القرن الثامن عشر تمت رسامتها قديسة ، ولكنها فى الواقع كانت تعبد الأم الأولى أو إلهة الخصب المرتبطة بنحلة أفروديت ، والتي تظهر للقاصة فى صورة ملكة النحل ، وتتطور القصة لتصبح إعادة سرد على النحو الوثئى الجديد والفرجة النسوية لأسطورة الكأس المقدس ، تحف بها أحداث طبيعية عن نهاية العالم وعصر جليدى جديد وزلزال ، وثمة برج ينشق ليُظهر سلماً تهبط عليه الراوية لتدخل العالم الأرضى ، حيث تصادف مثيلة لها تحرك قصعة ، وتمر بالتجربة الواردة فى القطعة المقتبسة من الرواية ، وإن قسمة الموضوع إلى راصد ومرصود ، إلى " اللحم " والطباخ ، هو عامل يتصف بإضفاء الأثر الحلقى ، كما فى المقابلة بين عبارة " أضفتُ ذرة من الملح وبعض الفلفل " ، وبين صورة أكل اللحوم البشرية العنيفة الرهيبة ، ومثل هذه اللمسات الفكاهية هى من صفات الفنون السيريالية الفضلى ، التى بدونها يصبح العمل الفنى طناناً فارغاً ومطلق العنان على نحو مزعج ، ومن حسن الحظ أن «ليونورا كارينجتون» لها من اللامحية قدر ما تتمتع به من ذكاء .

السخرية

كان وجهها وهو ينظر إليها من قرب أتاح له رؤية الزغب الذي لا يكدر يرى على تلك الوجنتين الشبيهتين بالفاكهة ، جميلاً بصورة مدبشة ، والعينان السوداوان يظللهما الغمام عل نحو رائع ؛ وكان يوسعه أن يشعر بالولاء الغامض لروحها يتصاعد إليه ، كانت أطول قليلاً جداً من حبيبها ؛ ولكنها رغم ذلك كانت تبسو وكلفتها متعلقة منه فقد كان جسدها مقوساً إلى الوراء ، وصدرها مضغوط في صدره ، إلى حد أنه بدلاً من أن يرفع صدره ليرى عينيها ، كان عليه أن يخفضه إلى أسفل ، وكان يفضل ذلك ؛ فبالرغم من أن مقاييسه متناسبة للغاية ، كانت قامته تمثل له موضوعاً حساساً ، وكانت روحه المعنوية ترتفع باستيقاظ أحاسيسه ، وتطاييرت مخاوفه ، وبدأ يشعر بالرضا التام عن نفسه ، كان قد ورث اثني عشر ألف جنيه ، وفاز بهذه المخلوقة الفريدة ، كانت أسيرته ؛ وضمها إليه ، متحصناً من قرب ، بإلتئامها ، تلتقي بشرتها ، وسمحت له بأن يعتمر ملابسها الحريرية ، وكان ثمة شيء فيه جعلها على أن تضعي بتواضعها على مذبح رغبته ، وكانت الشمس تسطع باهرة . وهذا قلبها في شوق أكبر ولم يبد منه إلا القليل من تنازل المنتصر ؛ وأعانت استجابتها المتوهجة الثقة في النفس التي كان أخذ يقنعها .

ومست له في صوت ذائب : " الآن ، لم يعد لي من أحد سواك "

وقد تخيلت في جملها أن التعبير عن تلك العاطفة حري أن يرضيه ، ولم تكن تدرك أن الرجل يحس بالخوف منه ، لأنه يثبت له أن الطرف الآخر يفكر في المسئوليات الملقاة عليه وليس فيما يتمتع به من حقوق ، ولكن المؤكد أن ذلك التعبير قد ملأ نفس جيرالد هوروا ، دون أن ينقل إليه إحساسها بمسئولياته ، وابتسم في غموض ، وبالنسبة لصوفيا ، كانت ابتسامته بمثابة المعجزة التي تتجدد باستمرار ؛ وقد جمعت بين البهجة الجسور وأسة من النداء الحزين على نحو كان دائماً يثقل لبها ، يمكن لقناة مثل براءة من صوفيا أن تضمن من تلك الابتسامة نصف الكفاية أن يوسعها أن تفعل أي شيء مع جيرالد إلا أن تثق فيه ، ولكن كان لا يزال على صوفيا أن تنظم كلامها .

آرنولد بينيت : حكاية الزوجتين العجوزين (١٩٠٨)

فى علوم البلاغة ، تكمن السخرية فى قول عكس ما تريد ، أو احتمال تفسير يختلف عن المعنى الظاهر من كلمات المؤلف ، والسخرية بعكس المحسنات البديعية الأخرى مثل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل وغيرها ، لا تتميز عن البيان الحرفى بأى خاصية من خواص الشكل الفعلى ، فالبيان الساخر يتم التعرف عليه بهذا الوصف فى سياق تفسيره ، فمثلا ، حين يرد فى رواية " الكبرياء والهوى " على لسان المؤلفة التى تقص الرواية : " إنها حقيقة معترف بها عالمياً أن الرجل الأعزب الذى يمتلك ثروة لابد أن يكون فى حاجة إلى زوجة " ، فإن القارئ يتنبه إلى الحجة المغلوبة لهذه الفرضية عن الرجل الأعزب ، ويفسر التعميم الذى وصف بالعالمية بأنه تعليق ساخر على مجموعة اجتماعية معينة ذات هوس بأمر الخطبة والزواج ، والقاعدة نفسها تنطبق على الحدث فى القصة ، فحين يشعر القارئ بوجود تباين بين وقائع موقف ما وبين فهم الشخصيات لذلك الموقف ، يتولد لديه إحساس يسمى " السخرية الدرامية " ، ولقد قيل إن جميع الروايات هى أساساً عن الانتقال من البراءة إلى الخبرة واكتشاف الحقيقة التى تكمن تحت المظاهر ، ولذلك فليس من العجيب أن تكون السخرية الأسلوبية والدرامية تغشى هذا النوع من الأنواع الأدبية ، ويمكن تحليل معظم الفقرات التى اخترتها للمناقشة فى هذا الكتاب تحت عنوان السخرية .

ويستخدم أرنولد بينيت أسلوبين مختلفين فى هذه الفقرة المنتقاة من قصة الزوجتين العجوزين كما يضع سلوك شخصياته فى منظور ساخر ، فصوفيا الجميلة مشبوبة العاطفة ، وإن كانت بلا خبرة أو تجارب ، ابنة أحد تجار الجوخ فى منطقة " بوترى " ، وهى مبهورة للغاية بشخصية " جيرالد سكلز " الوكيل التجارى المتجول الوسيم ، الذى ورث ثروة صغيرة ، إلى درجة أنها هربت معه ، والمشهد الحميم الذى تصوره الفقرة المقتبسة هو أول لقاء حميم بينهما فى مسكنهما بلندن ، وما كان يجب أن يكون مشهداً من الافتتان الإيروسى والتوحد العاطفى ، يبدو أمامنا مجرد ارتباط جسمانى لشخصين تجرى أفكارهما فى مسارين مختلفين تماماً .

والواقع أن جيرالد كان ينوى أن يغرر بصوفيا ، إلا أنه حين تحين له الفرصة لذلك ، لا يجد الجرأة الكافية التى تمكنه من تنفيذ خطته ، وحتى فى ذلك اللقاء الحميم ، تنتابه العصبية والرغبة فى الاستكشاف فى بادئ الأمر ، " مدركاً أن عاطفتها تفوق عاطفته " . ولكن مع استمرار التواصل الحميم ، يصبح أكثر ثقة بنفسه وقدرة على السيطرة ،

وربما كان هناك نوع من التورية الجنسية تختبئ في عبارة " وكانت روحه المعنوية ترتفع باستيقاظ أحاسيسه " ، فقد كانت هذه عادة أرنولد بينيت في الإشارة إلى الأشياء التي لا يجرؤ على وصفها بصراحة ، بيد أن الإثارة الجنسية عند جيرالد لا علاقة لها بالحب ، ولا حتى بالشهود ، إنها مجرد أداة من أدوات غروره وتقديره لنفسه " كان ثمة شيء فيه حملها على أن تضحي بتواضعها على مذبح رغبته " . وهذه الاستعارة المنمقة ، مثلها مثل عبارة " الولاء الغامض لروحها يتصاعد إليه " ، تسخر من الفكرة المتصفة بالتعالى التي تعبر عنها ، ويحمل استخدام كلمة " مذبح " دفعة إضافية من السخرية حيث إن جيرالد - حتى تلك اللحظة - لم تكن لديه أى نية لأن يقود صوفيا إلى مذبح الكنيسة للزواج منها .

وحتى تلك النقطة ، يلتزم بينيت بوجهة نظر جيرالد ، يستخدم اللغة التي تلائم ذلك المنظور ، وبهذا يضمن تقييماً ساخراً لشخصية جيرالد ، ذلك أن وصف وجهه وزهوه ورضاه عن نفسه - وهو يختلف تماماً عما يجب أن يشعر به في هذا الموقف - والبلاغة الخطابية المتضخمة والسخيفة نوعاً ما التي يقدم بها عواطفه لنفسه - كل هذا كاف لإدانتها في نظر القارئ ، بيد أن بينيت يعتمد في الفقرة الثانية إلى استخدام وسيلة المؤلف المتطفل العالم بكل شيء كيما ينتقل إلى وجهة نظر صوفيا ، ويعلق صراحة على خطأ أفكارها ، مضيفاً بذلك طبقات أخرى من السخرية إلى ذلك المشهد ، وأفكار صوفيا أكثر صدقاً من أفكار جيرالد ، بيد أن العبارة التي قالتها " الآن ، لم يعد لى من أحد سواك " ، محسوبة في جزء منها كيما تزيد معزتها لديه . ولكن ذلك يظهر فحسب مدى سذاجتها ، وبينما تعبر صوفيا العاشقة عن عاطفتها تلك بصوت " ذائب " ، تصيب جيرالد " رعدة " عند تذكيره بمسئوليته ؛ ويجب بابتسامة غير ملزمة ، تجدها صوفيا المفرمة ساحرة ، بينما يؤكد لنا الراوى أنها مؤشر على عدم إمكان الاعتماد عليه ونذير بانقشاع الأوهام في المستقبل ، ويهيمن صوت المؤلف ، جافاً ، حاداً ، مهذباً ، على صوت صوفيا الداخلى لكى يكشف خطأ حكمها .

ولما كان القارئ يتميز بمعرفته معلومات لا تعرفها الشخصيات المشاركة في الرواية ، فهو ينظر من فوق كتف المؤلف إلى صوفيا في عطف ، وإلى جيرالد في احتقار . وقد كتب بينيت في مدخل من مداخل يومياته " هناك خاصية جوهريّة تميز الروائي العظيم حقاً هي تعاطفه مع كل شيء مثل التعاطف الذي يقدمه المسيح " ، وهو

شيء يثير الدهشة حيث إن معالجته لشخصية جيرالد لم ترقَ إلى هذا المستوى الرفيع ، ولا يترك لنا هذا النوع من السخرية مجالاً كبيراً للاستنتاج أو التفسير ، بل على العكس ، إذ نصبح مجرد متلقين سلبيين لحكمة المؤلف الدنيوية ، فإذا كان أثر ذلك لا يبدو حاداً كما كان من السهل أن يكون ، فالسبب هو أن الملاحظة النفسية الثاقبة عند بينيت تشير احترامنا ، ولأنها تسمح لشخصيات مثل صوفيا أن تتعلم من أخطائها وأن تتغلب عليها .

الدافع

ومع ذلك ، ففي اليوم الحادي عشر ، حين كان " لينجيت " يغادر " ستون كورت " ، طلبت منه مسز " فنسي " أن يخبر زوجها أنه قد طرأ تغير ملحوظ على صحة مستر " فلرستون " ، وأنها تريد أن يحضر إلى ستون كورت ذلك اليوم ، كان أمام لينجيت أن يزور المستودع ، أو أن يكتب رسالة في ورقة من أوراق لفتره ويتركها لدى الباب ، ومع ذلك ، فإن أيًا من هاتين الطريقتين لم تخطر على باله ، وإنما أن نستنتج من هذا أنه لم يكن يمانع على نحو قوى في الذهاب إلى المنزل في ساعة لا يكون مستر فنسي موجوداً فيه ، وأن يترك الرسالة مع مس فنسي ، وثمة أسباب كثيرة قد تعمل الرجل على رفض صحبة شخص ما ، بيد أنه حتى ولا أحكم الحكماء سيدخله السرور لو أن أحداً لم يلتفتد صحبته ، ستكون طريقة لطيفة وسهلة لوصل العادات الجديدة بالقديمية ، فهو سيتبادل عدة كلمات على سبيل المزاح مع " روزامند " من مقاومته للإسراف في الأمور ، وعزمه الرطب على الابتعاد لفترات طويلة عن المسرات ، حتى ولو كانت مجرد الاستماع إلى الأصوات الجميلة ، ووجب أيضاً الاعتراف بأن افتراضات عارضة عن الأسباب المحتملة الكامنة وراء تلميحات مسز " باسترود " قد نجحت في التسلل كالشمعيرات اللاصقة إلى شبكة أفكاره ذات المضمون الأهم .

جورج إليوت : مدل مارش (١٨٧١ - ٢)

أى نوع من أنواع المعرفة نأمل فى اكتسابه من قراءة الروايات ، التى نتبثنا بقصص نعرف أنها غير " صحيحة " ؟ وأحد الردود التقليدية على هذا السؤال هو : معرفة القلب الإنسانى ، أو العقل الإنسانى ، فالروائى لديه الوسيلة التى يصل بها على نحو حميم إلى الأفكار السرية لشخصياته ، وهو أمر يمتنع على المؤرخ وكاتب السيرة بل وحتى المحلل النفسى . وعلى هذا ، فإن الرواية هى التى يمكننا أن تقدم لنا نماذج أكثر أو أقل إقناعاً عن الطريقة والأسباب التى تدفع الناس إلى سلوك معين ، وقد قامت نظريات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية بتفكيك الأفكار الإنسانية ، مسيحية كانت أو ليبرالية ، عن النفس التى يركز عليها ذلك المبدأ - وهو الفرد الفريد المستقل بذاته والمسئول عن أفعاله ، ونحن مازلنا نقدر الروايات ، وبخاصة الروايات التى تدخل فى التقاليد الواقعية الكلاسيكية ، من أجل الضوء الذى تلقيه على الدافع الإنسانى .

والدافع فى رواية مثل " مدل مارش " هو رمز لعامل " السببية " . والهدف منه هو إقناعنا بأن الشخصيات تتصرف على النحو المبين فى الرواية ، لا لأن ذلك يناسب ظروف الحبكة (على الرغم من أنه عادة ما يكون الأمر كذلك بالطبع : فنصف حبكة " مدل مارش " تنهار لو أن ليدجيت لم يزر " روزامند فنسى " فى الفصل الحادى والثلاثين) بل لأن مجموعة من العوامل ، بعضها داخلى والآخر خارجى ، تتسبب فى حملها على القيام بتلك التصرفات ، وينحو الدافع فى الروايات الواقعية إلى أن يكون ، باللغة الفرويدية " مسرفاً فى التحديد " ، وهذا يعنى أن أى حدث معين هو نتاج نوازع أو صراعات عديدة مستمدة من أكثر من مستوى واحد من مستويات الشخصية ؛ فى حين يكفى سبب وحيد ، فى الحكايات الشعبية أو الرومانسيات التقليدية ، لتفسير السلوك - فالبطل شجاع على الدوام لأنه هو البطل ، والساحرة شريرة دائماً لأنها ساحرة وهكذا ، وليدجيت لديه أسباب عديدة لزيارة " روزامند فنسى " ، بعضها عملى ، وبعضها يتعلق بإرضاء الذات ، وبعضها خداع للنفس ، والبعض كامن فى اللاوعى ،

وسياق القطعة المقتبسة هو كما يلى : ليدجيت طبيب شاب موهوب وطموح ، أمامه مستقبل مرجو فى مهنة الطب ، حين يذهب إلى بلدة " مدل مارش " فى الأقاليم فى منتصف الثلاثينيات من القرن التاسع عشر . وهناك ، يلتقى ويسعد بصحبة " روزامند فنسى " الابنة الجذابة ، وإن كانت ضحلة التفكير ، لأحد التجار الأثرياء . وكان ليدجيت ، بالنسبة لروزامند ، أنسب الأشخاص المرجح ظهورهم فى أفق حياتها ،

وسرعان ما تعتبر نفسها واقعة فى غرامه ، وتنبه مسز بلستروود ، عمه روزامند ، ليدجيت إلى أن اهتماماته بروزالند قد تبدو بمثابة السعى لنيل يدها ، وعلى الفور ، يعتمد ليدجيت ، الذى لم يكن يرغب فى إعاقه مستقبله كطبيب بمسئوليات الزواج إلى التوقف عن زيارة أسرة فنسى ، ولكنه بعد عشرة أيام من الغيبة ، يقوم بزيارة لإيصال رسالة .

« وجورج إليوت » لا تكشف عن الدوافع الخفية لشخصياتها بطريقة الانفصال الساخر الذى قام به أرنولد بينيت فى القطعة التى ناقشتها فى الفصل السابق ، وإنما هى تقوم بذلك بطريقة تأملية أكثر وأشد تعاطفًا ، وهى على الأقل متعاطفة مع ليدجيت ؛ وقد لوحظ كثيرًا أن جورج إليوت أقل تسامحًا مع النساء الجميلات المغرمات بنواتهن مثل روزامند ، وفى الفقرة السابقة مباشرة للقطعة التى أوردتها ، يتم الاستهانة بالقلق الذى تشعر به روزامند من غياب ليدجيت الذى استمر عشرة أيام على النحو التالى :

وبالنسبة للمرء الذى يتخيل أن عشرة أيام هى وقت قصير - لا لخفض الوزن أو فقدان العقل أو أى من الآثار الأخرى المتصلة بالعاطفة ، بل للدورة الروحية الكاملة المليئة بالتخمين وخيبة الأمل - فهو جاهل بما يمكن أن يدور فى ذهن شابة خلال أوقات فراغها اللطيفة .

وعبارة " أوقات فراغها اللطيفة " فيها رنة من الاستخفاف القارص الذى ينحو إلى الانتقاص من قدر توتر روزامند العاطفى ، أما تحليل دوافع ليدجيت فهو أقل اقتضابًا وأكثر تعاطفًا فى أسلوبه .

وبدلا من القول ببساطة أن ليدجيت قد رفض الوسائل الممكنة الأخرى لتوصيل رسالته لأنه أراد أن يرى روزامند ، يلاحظ صوت المؤلفة أن : أيا من هاتين الطريقتين لم تخطر على باله ، ولنا أن نستنتج من هذا أنه لم يكن يمانع على نحو قوى فى الذهاب إلى المنزل فى ساعة لا يكون السيد فنسى موجودًا فيه ، وأن يترك الرسالة مع "مس فنسى" ، وعن طريق ذلك التعبير الملتوى بالكلمات ، تقلد جورج إليوت الطريقة التى يجب أن نستنتج بها الدوافع من السلوك فى الحياة الواقعية ، وكذلك الطريقة التى نخفى بها دوافعنا الحقيقية حتى عن أنفسنا . وثمة سخرية هنا ، بيد أنها سخرية فكاهية وإنسانية . وعبارة " حتى ولا أحكم الحكماء سيدخله السرور لو أن أحداً لم يفتقد صحبته " تتصور غرور ليدجيت بوصفه نقيصة عامة ، ثم ينزلق الخطاب بعد ذلك

إلى الأسلوب غير المباشر الحر كيما يبين البروفة الذهنية التي يقوم بها ليدجيت للمحادثة التي ينوى أن يوجهها إلى روزامند : بيان " لطيف ، سهل ... على سبيل المزاح " لعدم وجود أية نوايا جدية له نحوها . وآخر عبارة في الفقرة على لسان المؤلفة ، وهي تسبر غور أعمق مستويات دافع ليدجيت لزيارة روزامند : فهو مبهور ومنتش بالإلماح بأنها ربما تكون قد وقعت في غرامه ، رغم أنه لا يكاد يعترف بذلك لنفسه وصورة الشبكة التي تستخدمها جورج إليوت للتعبير عن هذه الفكرة من الصور المحببة لديها ، ربما لأنها توحى بتعقيد التجربة الإنسانية وترباطها .

ويؤدى غرور ليدجيت وفضوله إلى ضياعه ، وما يحدث هو أن روزامند ، التي هي عادة متوازنة وتجيد السيطرة على شعورها ، تستجيب لعودة ليدجيت المفاجئة وغير المتوقعة ، على نحو لم تستطع معه أن تضبط عواطفها ، ويتخذ اللقاء منحى مخالفاً تماماً لما كان قد انتواه ليدجيت ، وتسيطر المفاجأة على الطرفين فيتصرفان بسلوك طبيعي تلقائي يترتب عليه ، في مجتمع أيامها ، عواقب مهمة . وتسقط روزامند ، في غمرة اضطرابها ، " سلسلة معدنية لا قيمة لها " كانت تمسك بها في يدها ، وينحنى ليدجيت لالتقاطها ، وحين يستقيم عوده يلاحظ الدموع تتفجر دون رادع من عيني روزامند ، ويقول الراوى : " وأصبحت هذه اللحظة الطبيعية هي اللمسة السحرية : فقد حولت علاقة غزل إلى حب " . وما هي إلا لحظات حتى كان ليدجيت قد أخذ روزامند بين ذراعيه وأصبح خطيبها ، " ولم يعرف أين ذهبت السلسلة " . ومن الناحية الرمزية ، كانت السلسلة قد التفت حول عنقه : إذا ارتهن مستقبله المهني في زيجة بورجوازية لن تخلف عنده سعادة ولا تحقيق للذات كبيرين ، وهذا المشهد هو أحد أبرع " مشاهدة الحب " تصويراً في القصص الإنجليزى ، وهو ينجح في جانب منه لأن دوافع ليدجيت لتعريض نفسه للإغراء الجنسي القوى لروزامند قد أرسيت من قبل على نحو مرهف ومقنع .

المدة الزمنية

أهدى هيوبرت تشارلز وإيرين طفلاً جميلاً بمناسبة الكريسماس ، كان ولدا اسمه بول ، وابتهج تشارلز وإيرين ، اللذان لم ينجبا طفلة سنوات كثيرة ، ووفقا حول المهد وتطلعا إلى بول ، لم يكونا يشبعان منه . كان طفلا وسيما ذا شعر أسود وعينين سوداوين ، وسأل تشارلز وإيرين من أين جئت به يا هيوبرت ؟ . وقال هيوبرت من البتة . . كان رداً ملفزاً ، وشعر تشارلز وإيرين بالصيرة منه ، وشرب الجميع نبيذاً ساخناً متبلاً . ونظر بول إليهم من المهد . وكان هيوبرت مسروراً أن جلب السعادة لتشارلز وإيرين

وولد إريك . وأقام هيوبرت وإيرين علاقة غير مشروعة بينهما . وشعرا أنه من المهم ألا يترى تشارلز بها ، ولذلك الغرض ، ابتاعا سريراً وضعا في منزل آخر ، منزل على مبعده من المنزل الذي يقيم فيه تشارلز وإيرين وبول ، وكان السرير الجديد صغيراً ولكنه مريح تماماً ، وتطلع بول إلى هيوبرت وإيرين متأملاً ، واستمرت العلاقة اثني عشر عاماً وكانت تعتبر ناجحة جداً .

وراقب تشارلز هيلدا وهي تنمو من نالفتة . في البداية ، كانت طفلة ، ثم بلغت عامها الرابع ، ثم مرت اثنتا عشرة سنة وبلغت سن بول ، السادسة عشرة . وطاف ببال تشارلز ، يالها من فتاة شابة جميلة ! ووافق بول تشارلز ؛ فهو قد مضى بالفعل نهدي هيلدا الجميلين بأستانه .

دونالد بارتلم : هل ستخبرنى ؟ من كتاب عدُ يادكتور كالبجارى (١٩٦٤)

ناقشت فى الفصل (السادس عشر) الترتيب الزمنى وإمكانية إعادة ترتيبه فى القصة ، وجانب آخر من الزمن القصصى هو المدة الزمنية التى يجرى قياسها عن طريق المقارنة بين الزمن الذى يمكن أن تستغرقه الأحداث فى الواقع بالوقت الذى تتطلبه قراءة هذه الأحداث ، وهذا العامل يؤثر فى سرعة إيقاع الرد ، الإحساس الذى يتولد فىنا بأن الرواية سريعة الحركة أو بطيئتها ، فرواية المغامرات تتحرك بسرعة من أزمة إلى أخرى على الرغم من أنه يمكن إطالة تقديم المواقف الحرجة إطالة اصطناعية لزيادة التشويق ، أما رواية تيار الوعى فهى تتمهل عند كل لحظة ، مهما كانت عادية . ورواية مثل "مدل مارش" لجورج إليوت تبدو وكأنها مقاربة لإيقاع الحياة نفسها ، نظراً لأن معظمها يتكون من مشاهد طويلة تتكلم فيها الشخصيات وتتفاعل كما تفعل تماماً فى الحياة الواقعية ؛ وبالنسبة للقراء الأوائل لتلك الرواية ، التى كانوا يشترونها على دفعات نصف شهرية طوال عام كامل ، يصبح التماثل فى سرعة الإيقاع بين الحياة والفن أقرب كثيراً ، وأحد المعالم المحيرة فى قصة « دونالد بارتم » هو أنها تمس - سريعاً - سطح العلاقات العاطفية والجنسية التى تعودنا على أن نرى القصص تتناولها بتبصر وتفصيل كبيرين .

وكان بارتم ، الذى توفى فى عام (١٩٨٩) ، أحد أعلام قصص ما بعد الحداثة الأمريكى الرئيسيين ، الذى عملت قصصه القصيرة باستمرار على اختبار حدود الشكل القصصى ، وليست المدة الزمنية وحدها ، بالطبع ، هى التى تم تناولها بشكل غير تقليدى نوعاً ما فى أول هذه القصة ، ذلك أن السببية والاستمرارية والتلاحم والثبات فى وجهة النظر ، وهى كلها من الصفات التى تجمع مكونات القصة الواقعية فى شكل خطاب سلس يسهل استيعابه ، قد تم الاستغناء عنها أو تشويهها ، ولا مجال هنا لأى دوافع من النوع الذى ضربنا المثل عليه فى قطعة "مدل مارش" التى ناقشناها فى الفصل السابق ، فبارتم يقول ضمناً إن الناس لا تتصرف بوحى من دوافع عقلانية ، بل استجابة لنزوة ونزعات عابرة ولاواعية ، وأن الحياة ، فى عبارة موجزة ، "لامعقولة" . وفى هذه القصة ، يورد المؤلف سلوكاً غريباً بل مفزَعاً فى أسلوب واقعى ساذج سذاجة زائفة ، يشبه بعض الشئ أسلوب كتب قراءة المرحلة الأولية مواضيع إنشاء الأطفال (وهو أثر يتولد من الجُمْل التصريحية البسيطة ، وعدم وجود توابع للجمل ، وتكرار الكلمات قريبة من بعضها البعض ، وحذف علامات التنصيص) .

ولا تكاد الشخصيات تتحدد بأكثر من اسمها الأول وبيان العلاقة بينها كما يحدث فى كتب الأطفال ، وأحياناً يكونون على قدر الأطفال نفسه من الذكاء .

والفقرة الأولى تمثل من الناحية التقنية " مشهداً " ؛ بيد أن طريقة سرده تجعل منه مشهداً غاية فى الاقتضاب ، ولا تبدو فكرة تلقى طفل كهدية الكريسماس خارجة عن المؤلف بالنسبة للمتلقين ، وبيان المعطى أنه قد حصل عليه " من البنك " يبدو محيراً فحسب لهما ، وهما يأخذان فى شرب النبيذ الساخن المتبل دون أن يفكرا مزيداً فى الأمر .

وفى الفقرة التالية التى هى سطر واحد ، يذكر بإيجاز أن إريك قد ولد ، ونحن لانعرف لمن أو متى كان ذلك بالمقارنة لوصول بول .

وتصف الفقرة الثالثة علاقة بين هيوبرت وإيرين ، وهناك معلومات كثيرة عن سرير العاشقين ، أكثر بالفعل مما نحتاج ، ولكن لا يذكر إلا القليل عن عواطفهما وما يدور بينهما من جنس ووسائلهما لخداع تشارلز ، وكل ما هناك من تفاصيل أخرى نتوقع وجودها فى قصة للخيانة الزوجية ، ونحن لانعرف ما إذا كانت هدية هيوبرت ، الطفل بول ، قد سبقت اهتمامه الغرامى بإيرين أم أن ذلك جاء بعدها ، ونحن نستنتج أنها أخذت الطفل معها إلى مقابلاتها الغرامية مع هيوبرت ، لأن بول " تطلع إلى هيوبرت وإيرين متأملاً " ، ثم نعلم أن العلاقة " استمرت اثنى عشر عاماً ، وكانت تعتبر ناجحة جداً " - وهو حكم عادة ما يقال عن زواج وليس عن علاقة غرامية ، وتتابع جملة تصف لحظة زمنية معينة ، تأتى بعدها مباشرة جملة تلخص تجربة اثنى عشر عاماً ، هو شىء مريبك تماماً .

ويتم تقديم شخصية أخرى « هيلدا » فى فقرة من كلمة واحدة . ومن الفقرة التى تتلوها نستنتج أنها طفلة تعيش فى منزل مجاور لمنزل تشارلز وإيرين ، ويُلخص نموها من الطفولة إلى سن المراهقة فى جملة واحدة فى صراحة غريبة ، وإذا كان الكبار يتصرفون كالأطفال ، فالأطفال يبدون مبكرى النضج بطريقة مزعجة ؛ فبينما يسجل تشارلز بتفاهة أن هيلدا فتاة جميلة ، يكون بول قد عض بالفعل نهدي هيلدا الجميلين بأسنانه " ، وقد غطينا فى حوالى عشرين سطراً مايكفى من الأحداث للملء رواية بحالها على يد كاتب آخر ، وهذا النوع من الكتابة يعتمد فى الواقع على معرفة القارئ بالخطاب القصصى الأكثر تقليدية وواقعية كي يخلّف فيه الأثر المطلوب ، فلا يمكن تمييز أى انحراف إلا بالقياس إلى النمط .

التضمين

" ألا تعتقد أنه يحسن بك الابتعاد عن النافذة يا عزيزي ؟
 " لماذا ؟
 " ليس عليك أي ملابس " .
 " احسن وأحسن ... " . واحتراماً لوقتها ، أغلقتُ النافذة بدون أن أحرف نهاية
 العبارة التي كنت أقولها .
 كانت تبتسم لي . وتوجهتُ إليها ووقفتُ إلى جوارها . كانت تبوق فاتنة ، تستند
 إلى أحد مرفقيها ، وشعرها الفاهم يلمر كتفها العاري الناعم . وتطلعت من أعلى
 إلى قمة رأسها .
 ولجأة ، نكتت .
 قالت : " ألبرت العظيم " .
 وإلى أن أنكر أن اسمي ليس " ألبرت " . اسمي جو . جو لان .
 ونظرت « ميرتل » نحوي في تساؤل مكرر .
 واعتقد أنني لبست .
 وتوقفتُ بعد برهة .
 قالت في نبرة تفكير عميق : " الرجال محطرون " . ولم أقل أنا شيئاً : فقد
 اعتبرت أن هذا الوقت ليس وقت ملاحظات فلسفية . وحطقت في الجدار المقابل .
 وتوقفتُ آخر الأمر .
 " والآن ؟ " . ونظرتُ إليها في الوقت الذي استرخت فيه وقد بدا على وجهها
 تعبير الدهشة .
 قلت : " سيستمع عليك الآن لانتظار الشاي مرة أخرى " .
 فطلقت ميرتل زهرة ثقيلة لاصيالية ، كانت عيناها مغلقتين . وتناولنا الشاي في
 الوقت المحدد .

وليام كوير : مشاهد من الحياة في الأقاليم (١٩٥٠)

من المستحيل كتابة وصف شامل جامع لأى حدث ، ومن ثم فإن كل الروايات بها فراغات وإغفالات ، ويتعين على القارئ ملء تلك الفراغات والإغفالات من أجل " إخراج النص " (كما يقول نقاد ما بعد البنيوية) ، بيد أنه فى بعض الحالات ، تكون هذه الفراغات والإغفالات نتيجة مراوغات أو كتمان غير شعورى من جانب المؤلف (وهذا ما يزيد الأمر أهمية) ، بينما تكون فى حالات أخرى استراتيجية فنية واعية ، للدلالة الضمنية بدلا من التصريح المباشر .

والتضمنين تكتيك مفيد بصورة خاصة عند معالجة الأمور الجنسية . ولقد كانت الرواية دائماً مهتمة بصورة رئيسية بالجاذبية والرغبة الإيروسيتين ، ولكن الوصف الصريح للسلوك الجنسي فى القصص الأدبي كان ، إلى وقت قريب ، ممنوعاً . والتلميح كان أحد الطول .

سألت أُمى " يا عزيزى ، هل نسيت أن تملأ الساعة ؟ " ... فصاح
أبى " يا إله السماوات " ... " هل قاطعت امرأة ما منذ خلق العالم
رجلاً بمثل هذا السؤال السخيف " ، معذرة ، ماذا كان أبوك يقول ؟
... لا شيء .

ولنا أن نستنتج من هذا الحديث بين " تريسترام شاندى " وقارته المخلوق أن أباه كان " يفعل " شيئاً ما ، أى إنجاب تريسترام .

وفى الفترة الفيكتورية المعروف عنها شدة التزمت ، كان التحفظ الشديد هو طريقة تناول الجنس ، فالروايات كانت للقراءة العائلية ، ولا يمكن أن تتضمن أى شىء قد يعمل " كما قال مستر " بود سناپ " شخصية ديكنز " على بعث حمرة الخجل فى خد أى من الشباب " . والمشهد الذى ظهر فى إعداد تليفزيونى حديث لـ " ال . بى . بى . سى " لرواية " آدم بيد " ويمثل " آرثر بونثرون " راقداً على أريكة مع " هتى سوريل " وهى نصف عارية ، لا يوجد أصلاً فى رواية جورج إليوت ، مما قد يوحى للقراء السذج للرواية بأن " هتى " قد حملت عن طريق قبرة بينها وبين آرثر ، كما أن عدم إنجاز الزواج بين دوروثيا " وكازوبون " فى رواية " مدل مارش " للمؤلفة نفسها ، يُنقل إلى القارئ الفطن عن طريق إديق التلميحات ، ومعظمها استعارات مجازية ، وحتى عام (١٩٠٨) ، فى رواية " حكاية الزوجتين العجوزين " ، يمر المؤلف أرنولد بينيت

على ليلة زفاف " صوفيا " مر الكرام ، ولكنه يلمح إلى أنها كانت تجربة غير سارة ومحبطة عن طريق تقديمها فى سياق مختلف : مشهد إعدام على بالجيلوتين ، كله دماء ورمز لعضو الرجل ، يحمل جيرالد صوفيا على مشاهدته فى شهر العسل .

وفى الزمن الذى نشر فيه وليام كوبر روايته " مشاهد من الحياة فى الأقاليم " ، كانت حدود المسموح به قد اتسعت اتساعاً كبيراً ، إذ إنه ليس من المحتمل أن يصف النشاط المعين الذى يمارسه العاشقان هنا على نحو واضح فى عام (١٩٥٠) دون أن يؤدي ذلك إلى ملاحقة قضائية ، ويذهب كوبر إلى أقصى حدود الصراحة ، داعياً قراءه إلى استنتاج ما يحدث عن طريق تقديم مشهد بارع وإيروسى على السواء .

كان الراوى وصديقه قد أويا إلى الفراش فى البيت الريفى الذى يشترك فيه مع صديقه " توم " ، وكان على وشك أن يعرض أن يقوم بإعداد قدح من الشاي حين يسمع ما يعتقد أنه صوت سيارة توم ، وينهض من الفراش كيما يستطلع الأمر . وتخبرنا الملاحظة التى تقولها ميرتل أنه عارٍ . ويوسعنا أن نكمل رده " أحسن وأحسن ... بسهولة ، إذ إنه فيما يبدو مبنى على ملاحظات الذئب التى يوجهها إلى ذات الرداء الأحمر ، ولأننا نعلم أن بقية العبارة غير لائقة ، وتسمح لنا الفقرة التالية أن نتصور الراوى العارى وهو يقف على مستوى أعلى يشرف على عشيقته المتكئة على الفراش ، والعارية أيضاً ، " وفجأة ، نفثت " . وهذا الفعل ينحو دائماً ، إذا استخدم مع شخص ، إلى أن يكون له مفعول ، وأحياناً بعد حرف من الحروف مثل " فى ؛ ولكن علينا هنا أن نخمن المفعول . " قالت : ألبرت العظيم " ، ولما كانت الفقرة التالية تزيل أى شبهة فيما يتعلق بشخصية ألبرت ، فإننا نصبح على يقين بأن هذا الاسم هو الكنية المألوفة لمفعول " نفثت " ، (ومما يزيد من متعة القارئ أن هذا يوفر مناسبة للراوى لتقديم نفسه رسمياً بالاسم) ، ولا يُقال لنا عن ماذا " توقفت " ميرتل ، ولكن ، كما هو الحال مع مستر شاندى ، لم يكن توقفها عن الكلام ، إذ إنها تتكلم بعد التوقف وهكذا ، وتؤكد الفقرات القصيرة قصراً غير طبيعى أن هناك الكثير مما يحدث أكثر مما يقال أو يوصف .

وكوبر ، مثله مثل ستيرن مؤلف تريسترام شاندى ، لا يستخدم التضمين كذريعة مناسبة فحسب ، بل لأنه يحمل نكهة فكاهية مبدعة ، ومع ذلك ، فبعد حوالى عقد من الزمان على صدور تلك الرواية ، اقتلعت محاكمة رواية " عشيق الليدى تشاترلى " كل

المحرمات التي كانت تجعل اللجوء إلى تلك الحيل الفنية أمراً لازماً ، مما أسف له الكثير من القراء ، وكذلك بعض الكتاب . فـ " كنجزلى إيميس " ، مثلاً ، على الرغم من أن قصصه تهتم اهتماماً عظيماً بالسلوك الجنسي ، حرّم على نفسه محاولة تصوير العمل الجنسي ذاته ، وهناك قطعة في روايته الصادرة مؤخراً ، " الناس الذين يعيشون على التل " ، تبرر وجهة نظره وتصور كذلك كيفية استخدام التضمين في الكلام العادي للإشارة إلى الجنس :

قالت ديزيريه : " سيكون رائعاً أن نلوى إلى الفراش مبكراً هذه الليلة " ، وكان لهذا الاقتراح المباشر في ظاهره عدة مستويات من المعنى . فكلمة ، مبكراً ، وحدها تعنى ما هي عليه وحسب ، تعبير زمني أساساً ، تعلن أنه لن يكون هناك امتداد للمساء ، لا إطالة أو زيارة اجتماعية ... أما أنه سيكون رائعاً الإيواء إلى الفراش مبكراً فهو يعنى لا إقصاء أى نشاط اجتماعي فحسب بل وتضمين ما هو طبيعي ، ما هو محتوم بالفعل ، ما معناه النشاط الجنسي ، وهذا من الأحسن ... من الأحسن جداً تخمينه عن وصفه .

ومن المؤكد أن المعالجة الصريحة للعمل الجنسي تشكل تحدياً آخر للصنعة الفنية الروائية - في كيفية تجنب استعمال لغة المواد الإباحية ، وكيفية إزالة الألفة عن قائمة الأفعال الجنسية ؛ المحدودة بطبيعتها ، بيد أنني لا أنوى تناول هذا الموضوع في هذا الكتاب .

العنوان

وتمت كتابة المجلد الأخير في أربعة عشر يوماً ، وقد قام " ريربون " بهذا الإنجاز وارتفع به إلى درجة عليا من درجات البطولة ، فقد كان عليه أن يجاهد في مجالات أبعد من مجرد التأليف ؛ فلما كاد يبدأ حتى واجهته نوبة حادة من الالتهاب ، وكان عذابا بالنسبة له طيلة ثلاثة أيام أن يتمكن من البقاء أمام مكتبه وكان يروح ويحيى هنا وهناك كالمقعد ، وبعد ذلك أصيب بالصداغ واحتقنا الحنجرة والضعف العام ، وقبل نهاية فترة الأسبوعين ، أصبح من الضروري التلصق في الحصول على قدر صغير آخر من النقود ، فحمل ساعته إلى محل الزهورات ولك أن تتصور أنها لم تكن ضماناً لأي قدر كبير من المال) ؛ كما باع عنداً آخر صغيراً من الكتب ، على الرقم من كل ذلك ، فقد أنهى الرواية . وحين كتب كلمة " النهاية " اضطجع إلى الوراء ، وأغمض عينيه ، وترك الزمن يمر في هدوء لمدة ربع ساعة .

وبقى أن يحدد عنوان الرواية ، بيد أن ذهنه رفض أن يبذل أي جهد آخر ؛ وبعد عدة دقائق من البحث الواهن ، قام ببساطة باختيار اسم الشخصية النسائية الرئيسية : مارجريت هوم ، لا بد أن يكون ذلك مناسباً للكتاب ، ومع تسطير آخر كلمة في الرواية ، كانت كل مشاهدتها وشخصياتها وحواراتها قد انسابت كلها بالفعل في زوايا النسيان ؛ ولم يعد يعرف شيئاً عنها ولا يهمه أمرها .

جورج جيسلنج : شارع جراب الجديد (١٨٩١)

عنوان الرواية هو جزء من نصها - أول جزء يصادفه القارئ فى الواقع - ولذلك فله قدرة مهمة على أن يجذب انتباهه ويشكله ، ولقد كانت عناوين أوليات الروايات الإنجليزية تتبنى دائماً على الشخصيات الرئيسية فيها : مول فلاندرز ، توم جونز ، كلاريسا ، كانت القصة تشكل نفسها فى صورة السيرة والسيرة الذاتية للأشخاص ، وأحياناً تتكرر فى هذه الهيئة ، وقد أدرك من أتى بعد ذلك من الروائيين أن العناوين يمكن أن توحى بمواضيع معينة (العقل والإحساس) أو بسر ملغز (ذات الرداء الأبيض) أو أن تعد بنوع معين من البيئة والجو (مرتفعات وذرنج) ، وفى مرحلة ما من القرن التاسع عشر ، بدأ الروائيون يربطون رواياتهم بمقتبسات أدبية رنانة (بعيداً عن زحمة الجماهير) ، وهو اتجاه استمر خلال القرن العشرين (حيث لا تخطر الملائكة ؛ حفنة من تراب ؛ لمن تقرر الأجراس) ، على الرغم من أنه قد أصبح الآن يعتبر مبتذلاً نوعاً ما . أما المحدثون العظام فقد مالوا إلى اختيار العناوين الرمزية أو الاستعارية مثل : قلب الظلمات ؛ عوليس ؛ قوس قزح - فى حين أغرم الروائيون الأحداث منهم بالعناوين الغريبة ، الملفزة ، غير المألوفة ، مثل : " الحارس فى الحقول " تاريخ العالم فى عشرة فصول ونصف " ؛ " إلى البنات السود اللاتى يفكرن فى الانتحار حين يصبح قوس القزح غير كافٍ " .

وبالنسبة للروائى ، يمثل اختيار عنوان الرواية جزءاً مهماً من أجزاء العملية الإبداعية ، إذ هو يلقي ضوءاً كثيفاً على المحتوى الذى يفترض أن يكون فى الرواية . فتشارلز ديكنز مثلاً ، كتب أربعة عشر عنواناً محتملاً للرواية المسلسلة التى كان يخطط للبدء فيها فى مطالع عام ١٨٥٤ : " كما قال كوكر " ، " برهن على ذلك " ، " أشياء عتيقة " ، " وقائع مستر جرادجراند " ، " حجر الرحى " ، " أوقات عصيبة " ، ... ومعظم هذه الأسماء توحى بأن ديكنز فى تلك المرحلة كان مشغولاً بموضوع النزعة النفعية كما جسدها فى مستر جرادجرانيد ، ويتوافق اختياره النهائى لعنوان " أوقات عصيبة " مع الشواغل الاجتماعية الأوسع نطاقاً التى تناولتها الرواية فى صورتها النهائية .

وعدم الاكتراث الذى يبديه " ريربون " بتسميه روايته دليل على فقدان الإيمان بمهنته ككاتب فبعد أن عمد فى نزوة من نزواته إلى الزواج إثر نشره عدداً من الروايات ذات القيمة الأدبية المتواضعة والمبيعات القليلة ، يضطر إلى إخراج كتب فى صيغة

الثلاثة أجزاء التي يكرها ، وأن يكتب بمعدل لاهث كيما يتمكن من العيش ، وكان جيسنج يعبر في هذه الرواية عن إحباطه الذاتي بوصفه كاتباً مكافحاً ، ولذلك فقد فكر طويلاً في العنوان الذي سيعطيه لها ، وكما شرح لأحد المراسلين الأجانب ، فإن " شارع جراب كان موجوداً بالفعل في لندن منذ حوالى مائة وخمسين عاماً ؛ يعتبر بالنسبة لـ « ألكساندر بوب » ومعاصرة رمزاً للمؤلفات ذات القيمة المتدنية ... ويعد مقاماً لا للفقراء فحسب ، بل وللكتاب المغمورين " . وفى زمن جيسنج ، أصبح سوق الأدب أكبر بكثير وامتلاً بالتنافس وأصبح أكثر إدراكاً لأهمية الدعاية ، ويريدون صورة رائعة لكاتب لا يملك القدر من الموهبة أو اللوم ما يكفى لكى يبقى فى هذا الوسط . وهذا هو نفس وضع صديقة الشاب المثالى بيفين الذى لا يزال مفعماً بالحماس والمثالية ويخطط لكتابة رواية ذات شكل مبتكر يسجل فيها بأمانة الحياة الخاملة لرجل عادى ، ويمثل إعلاناً لعنوانها إحدى الفكاهات القليلة فى رواية " شارع جراب الجديد " : لقد قررت أن أكتب رواية عنوانها « السيد بيللى ، البقال » . وحين تُنشر أخيراً ، تتال إعجاب أصدقائه ، ولكن النقاد يحملون عليها ، فينتحر بيفين فى هدوء ، بينما يكون يريدون قد مات فى هذه الأثناء من كثرة العمل ، ورواية " شارع جراب الجديد " ليست بالكتاب المبهج ، بيد أنها دراسة لا تُضارع عن أمراض الحياة الأدبية ، ولا تزال مهمة بصورة تثير الدهشة .

ولقد كانت الروايات دائماً سلعا بقدر ما هى أعمال فنية ، ولذلك فالاعتبارات التجارية يمكن أن تؤثر فى اختيار العنوان ، أو تتسبب فى تغييره إلى عنوان آخر . وقد عرض توماس هاردى على دار نشر ماكميلان أن تختار بين عنوانين هما : " فتزبيرز فى هنتكوك " و " أهل الغابات " ؛ ولا غرابة أن تميل الدار إلى اختيار العنوان الثانى ، وكانت رواية فوردمادوكس فورد " الجندى الحميد " معنونة أصلاً ، " القصة الأشد حزناً " (بالطبع) ؛ ولكنها صدرت فى وسط الحرب الكبرى ، وأقنعه الناشر أن يقبل عنواناً أقل مدعاة للاكتئاب وأكثر إثارة للعاطفة الوطنية ، ويبدو أن عنوان رواية مارتين أميس الثانية " أطفال موتى " (١٩٧٥) كان مفزعاً بالنسبة لناشرى طبعته الشعبية التى صدرت بعد ذلك بعامين تحت عنوان " أسرار غامضة " . وقد أغراني الناشران الأمريكيون لروايتى " ما مدى إمكانياتك ؟ " أن أغير عنوانها إلى " أرواح وأجساد " على أساس أن العنوان البريطانى سيدعو أصحاب المكتبات الأمريكية إلى وضع الكتاب ضمن كتب اكتساب المهارات الذاتية ، وهى حجة سخيفة

طالما أسفت أنتى قد سلمت بها . (ولا أدرى ماذا كانوا هم قاعلين برواية كارول كلولو " دليل المرأة إلى الخيانة الزوجية " أو رواية جورج بيريك " دليل عملى للحياة ") ، ولقد رغبت أن أسمى روايتى الثالثة " المتحف البريطانى يفقد سحره " ، وهو سطر من أغنية " يوم ضبابى فى لندن " ؛ ولكن لم تسمح لى شركة جرشوين للنشر بذلك ، لهذا فقد تعين على أن أغير العنوان فى آخر لحظة إلى " المتحف البريطانى ينهار " ، رغم أن إلهامات الأغنية سائلة الذكر تركت آثارها فى اليوم المفرد الملبد بالضباب الذى تقع فيه أحداث الرواية ، وربما كانت العناوين تشكل دائماً أهمية أكثر بالنسبة للمؤلفين عنها للقراء الذين كثيراً ما ينحون ، كما يعلم كل كاتب ، إلى نسيان أو تحريف أسماء الكتب التى يزعمون أنهم معجبون بها . ولقد أشاد بى البعض لروايات لى عناوينها " تغيير الزوجات " و " تبادل الأمكنة " و " قطعة نقدية صغيرة " (*) . كما ذكر الأستاذ «برنارد كريك» فى خطاب له أنه قد استمتع بكتابه " التصدى للأمر " ، ولكنه ربما كان يتصدى لى أنا بقوله ذاك ، (ولم أستطع أن أعرف أى كتاب من كتبى كان يقصد بكلامه) .

(*) رواية «ديفيد لودج» المقصودة عنوانها " تغيير الأمكنة Changing Places " .

الآفكار

« أرجوك » يجب أن أفعل شيئاً . هل أنظف حذاك . اسمع ستجني وأقبل حذاك " ويا أخوتي ، فلتصلقوا ذلك أو لتعلقوا مؤخرتي ، ركعت بالفعل على ركبتي وأخرجت « يازيكى » الأحمر ميلاً ونصف إلى الأمام كي ألحق حذاءه " الجوازنى " الفونى " بيد أن كل ما فعله هذا " الفيك " هو أن ركلى ركلة خفيفة على فمى ، وعند ذلك بدا لى أن الفتيان والام ان يعاونانى إذا أنا اقتصررت على القبض على كاحليه بذراعى والفتيت بهذا " الجرازنى " " البراتشنى " أرضاً وهذا ما فعلته ، مما شكل له نهشة " بواشبة " حقيقية ، أنه سقط طريقاً وسط ضحكات عالية من الجمهور الفونى " ولكنى حين طرحته أرضاً أحسست بذلك الشعور المخيف ينحرف على ، لدرجة أننى مددت إليه ذراعى لمساعدته على النهوض ، ونهض فعلاً وحينما كان يستعد لإعطائى ركلة محترمة وقاسية على " الفيتسو " قال الدكتور برواسكى :

— حسناً ، يكفى هذا

وهكذا انحنى ذلك " الفيك " المخيف نصف انحناءة وابتمد فى خطوات راقصة ، كأنه ممثل ، بينما أضيئت الأنوار من فوقى فتمشت بعينى وبدأ فمى يتهاى للفريل ، وقال الدكتور برواسكى للجمهور :

— كما ترون حضراتكم ، يشعر برواسكىنا بدافع إلى فعل الخير لأنه يشعر بدافع إلى فعل الشر ، ذلك أن النية إلى اللجوء إلى العنف تبدو مواكبة لمشاعر عميقة من التعب الجسمانى ، وحتى يخلف من ذلك التعب ، يتعين على الموضوع أن يتنقل إلى اتجاه مضاد . هل من أسئلة ؟ فمستم بصوت شره عميق ، حدثت أنه صوت " شابلين " السجى " الاختيار . ليس أمامه أى نوع من الاختيار ، ليس كذلك ؟ إن المصلحة الشخصية ، الخوف من الالم الجسمانى ، هى التى دفعت إلى القيام بذلك العمل الشائن من تحقير الذات ، إن عدم الصديق فى هذا التصرف وأصبح للمعان ! إنه لم يعد شخصاً يقوم بعمل شرير ، بل لم يعد أيضاً مخلوقاً قانراً على الاختيار الأخلاقى .

أنتونى بيرجيس : البرنقالة الميكانيكية (١٩٦٢)

إن مصطلح "رواية الأفكار" يوحى عادة بكتاب لا يهتم كثيراً بالناحية القصصية ،
تتناقش فيه شخصيات ذات براعة تعبيرية خارقة للمألوف مسائل فلسفية وتتبادل فيما
بينها الأفكار ، مع فترات راحة قصيرة للطعام والشراب والغزل ، وهو تقليد راسخ
يعود إلى محاورات أفلاطون ، بيد أنه الآن قد عفى عليه الزمن ، ففي القرن التاسع
عشر ، مثلاً ، نُشرت المئات من الروايات ، جرى فيها عرض أوجه النظر المتصارعة
حول الأنجليكانية بأنواعها ، والكاثوليكية والمنشقين ، والمتشككين ، بهذه الطريقة ، مع
شئ من الميلودراما كي تجعل الرواية تناسب متطلبات المكتبات المتنقلة ، ومعظم هذه
الروايات منسية تماماً في أيامنا هذه عن حق ، ذلك أن الأفكار التي تتضمنها لم يعد
لها أى أهمية ، وعرضها بتلك الصورة قد جرد الشخصيات والأحداث من كل حياة .

ويُطلق أحياناً على هذا النوع من الروايات اسم Roman a These أى الرواية
ذات الرسالة ؛ وكوننا استعرنا ذلك الاصطلاح من اللغة الفرنسية أمر ذو مغزى ، ذلك
أن رواية الأفكار ، سواء احتوت على رسالة معينة أو كانت أوسع نطاقاً من ذلك من
الناحية التأملية والجدلية ، كانت دائماً فيما يبدو تتبدى في أفضل حالاتها في أدب
أوروبا القارية عنه في الأدب الإنجليزي ، وربما كان ذلك يتصل بما لوحظ غالباً من عدم
وجود طبقة من الإنتليجنسيا ، التي تصد هويتها على ذلك النحو ، في المجتمع
الإنجليزي ، وهي حقيقة تعزى أحياناً إلى أن بريطانيا لم تمر بثورة منذ القرن السابع
عشر ، وأنها بقيت بعيدة نسبياً عن الاضطرابات التي مرت بها أوروبا في تاريخها
الحديث . ومهما كان السبب ، فإن دستوفسكى وتوماس مان وروبرت موزيل وجان بول
سارتر هم روائيون لا نجد لهم مقابلاً حقيقياً في الأدب الإنجليزي الحديث ، وربما كان
د.هـ. لورانس هو الأقرب إليهم ، خاصة في روايته "نساء عاشقات" ولكن الأفكار
التي تناقشها وتعرضها أعماله شخصية للغاية ، وتكاد تكون غريبة ، واتخذت وجهة
نظر بعيدة عن التيارات الرئيسية للفكر الأوروبي الحديث .

وبطبيعة الحال ، فإن أى رواية ذات قيمة أكبر من مجرد نظرة عابرة ، تتضمن
أفكاراً وتثير أفكاراً ، ويمكن مناقشتها على أساس الأفكار ، بيد أننا نعنى بتعبير
« رواية أفكار » الرواية التي تكون الأفكار فيها هي مصدر حيوية العمل ، وهي التي
تؤصل وتشكل وتدفع الزخم القصصى ، بدلاً مثلاً ، من العواطف ، أو الاختيار
الأخلاقي ، أو العلاقات الشخصية ، أو تحولات المصائر الإنسانية ، ومن هذا المنطلق ،

كان الروائيون الإنجليز يفضلون معالجة الأفكار معالجة مباشرة أما فى القصص الكوميدية والساخرة (بما فيها روايات الحياة الجامعية) أو فى مختلف أشكال الحكايات الخرافية أو الخيال الطوبائى أو المضاد للطوبائية ، وقد أوردت سابق لمحات عن أمثلة من النوعين - " رجل التاريخ " لماكولم برادبرى و " إيرمون " لصمويل بترل ، على سبيل المثال ، وتنتمى رواية " البرتقالة الميكانيكية " لأنتونى بيرجيس إلى النوع الثانى .

وقد " أورد أنتونى بيرجيس " فى سيرته الذاتية أنه قد استلهم هذه الرواية من السلوك الإجرامى لشباب الأشقياء الذين تجمعوا تحت الاسم القبلى "مودز وروكرز" فى بريطانيا قرب الستينيات ، والمشكلة الأزلية التى طرحها وجودهم : كيف يمكن لمجتمع متمدين أن يحمى نفسه دون المساس بمستوياته الأخلاقية الخاصة ؟ ويشير بيرجيس الكاثوليكي : " لقد أحسست أن الرواية يجب أن تقوم على أساس ميتافيزيقى أو دينى ، الاستئصال الزائف للإرادة الحرة عن طريق التكيف العلمى ؛ والقضية هى أنه يمكن لهذا أن يكون شراً أكبر من الشر الذى يمثله الاختيار الحر " .

وتقص الرواية بأسلوب الاعتراف العامى على لسان أليسكى ، وهو شقيق شاب وغد مدان بجرائم جنس وعنف فظيعة ، وقد وافق كى يحصل على إطلاق سراحه من السجن على الخضوع لعلاج النفور البافلوفى ، وفيه يجرى إطلاعه على أفلام تمتلئ بأنواع الجرائم التى ارتكبها مصحوبة بإعطائه حبوباً تفضى إلى الشعور بالغثيان . وتستبين فعالية العلاج فى المشهد الذى تصوره القطعة المقتبسة من الرواية ، وفى حضور جمهور من علماء الجريمة ، يقوم ممثل مأجور لهذا الغرض بإغابة أليكس والإساءة إليه ، ولكن حينما يشعر أليكس بدافع الرد عليه يتغلب عليه الإحساس بالغثيان وينتهى إلى الوضع السلمى الذى رأيناه عليه ، ويتساعل واعظ السجن عما إذا كان قد فقد آدميته فى هذه العملية .

وكما هو الحال فى كثير من روايات الأفكار المماثلة - " لا أنباء من أى مكان " لموريس ، " عالم جديد جسور " لهكسلى ، " ١٩٨٤ " لأورويل ، مثلاً - يجرى أحداث البرتقالة الميكانيكية فى المستقبل (ولكن ليس المستقبل البعيد) ، وذلك حتى يكون بوسع المؤلف أن يحدد ملامح قضيته الأخلاقية باقتصاد درامى ودون أن يتقيد بالالتزامات التى تفرضها الواقعية الاجتماعية ، ويتمثل " ضربة المعلم " التى قام بها

بيرجيس هنا فى التوفيق بين تلك الوسيلة المألوفة بصيغة مبتكرة للغاية مما أسميته ، عند مناقشتى رواية سالنجر " الحارس فى الحقول " بأسلوب " السرد الشفاهى فى سن المراهقة " (انظر الفصل الرابع) ، فالمرهقون والمجرمون على السواء يستخدمون اللهجة العامية كعبارات قبلية مبتذلة جوفاء ، وذلك من أجل أن يميزوا أنفسهم عن مجتمع الكبار المحترمين . ويتخيل بيرجيس بريطانيا فى السبعينيات ، وقد اتخذ الشباب المنحرف أسلوباً فى الكلام خاضع لتأثر اللغة الروسية (وهو خيال لم يكن غريباً فى الأيام التى شهدت إطلاق روسيا قمرها الصناعى الأول ، عنه فى أيامنا هذه) . وأليكس يحكى قصته لجمهور يفترض أنه " دروجز " (أصدقاء بالروسية) ، فى تلك الرطانة المعروفة بكلمة " نادسات " (وهى كلمة تفيد سن المراهقة) ، رغم أنه يستخدم الإنجليزية الرصينة فى تعامله مع الرسميين من المسئولين ، وهناك شىء من العامية المقفاة فى تلك الرطانة (شارلى = شارلى شابلن = شابلين) ، بيد أنها مشتقة أساساً من اللغة الروسية ، ومع ذلك ، لا يتعين على القارئ أن يكون عارفاً بالروسية كيما يضمن أن كلمة « يازيك » تعنى اللسان ، و « جرازنى » معناها قدر ، بينما « فونى » عفن ، خاصة إذا كان قد قرأ المائة صفحة السابقة على القطعة المقتبسة من الرواية ، وقد أراد بيرجيس لقرائه أن يتعلموا تدريجياً لغة الـ « نادسات » وهوى طالعون الرواية ، ويستنبطون معنى الكلمات المستعارة من الروسية من السياق ومن دلائل أخرى ، وبهذا يتعرض القارئ ذاته الى نوع التكييف البافلو فى ، وإن كان مدعوماً فى هذه الحالة بجائزة (استطاعته متابعة وفهم الرواية) بدلا من عقاب ، وثمة حافز مضاف هو أن اللغة المقدمة بذلك الأسلوب تبقى الأعمال المفزعة التى تصفها على مبعدة جمالية خاصة ، وتحميننا من أن نشعر بالتقزز ، أو الإثارة ، أكثر من اللازم . وحين قام المخرج ستانلى كوبريك بتحويل الرواية الى فيلم ، نتج عن ذلك دليل ساخر آخر على قوة التكييف فيها : ذلك أن ترجمة كوبريك البارعة لأحداثها العنيفة الى الوسائل المرئية للسينما ، وهى أكثر خداعاً وأسهل منالا ، قد جعلت من الفيلم حافزاً للقيام بأعمال الانحراف ذاتها التى يخضعها للدراسة ، مما دعا المخرج إلى سحبه من دور العرض .

الرواية غير الخيالية

وشينًا فشيئًا ، تلاحظ شخصًا رابعًا ، يرتدى قبعة وباروكة شعر ، يتلبط ذراع أحد الخدم ، ممن يبدون من طراز حاملي الرسائل ؛ ويخرج هو أيضًا من باب « فيلكيبه » ويسقط أحد أربطة حذائه وهو يمر أمام الحراس ، وينحنى ليلتقطه ثانية . ومع هذا ، يستقبله سائق العربة المستلجرة بقهراب أكبر ، والآن ، هل اكتملت حملة العربة ؟ ليس بعد ، فالسائق لم يزل ينتظر . ولكن ، أواه ! لقد أبلغت الخادمة المزيفة « جوفيون » بأنها تعتقد أن العائلة الملكية تعتزم الهروب في هذه الليلة ذاتها ، وقام جوفيون الذي يرتاب فيما ترى عيناه ، باستدعاء لافاييت ، وتخترق عربة لافاييت بفوانيسها الموقدة قوس « كاروسيل » في تلك اللحظة التي تعتمد سيدة ترتدى قبعة عريضة من قبعات الفجر وتعتمد على ذراع أحد الخدم ، ويبدو هو الآخر من حملة الرسائل ، إلى إقساس الطريق كي تمر العربة ، بل وتحملها النزوة إلى لمس قوائم إحدى عجلائها بخيزانتها ، وهي نوع من العصا كان من عادة الحسان حملها في ذلك الوقت ، وبعد أن مرت أضواء عربة لافاييت ، ساد الهدوء كل أنحاء يهو « الأمراء » ، والحراس واقفون في أماكنهم وغرف جلالة الملك مغلقة ومستقرقة في تمام السكينة . هل أخطأت خادمتك المسكينة ؟ حذار يا جوفيون ، أشد ما يمكنك الحذر ، فالحقيقة أن الخيانة كلها تقبع وراء تلك الجدران !

ولكن ، أين تلك السيدة التي ترتدى قبعة عريضة من قبعات الفجر وأفسحت الطريق أمام العربة ومست إطار إحدى عجلائها بخيزانتها ؟ أه أيها القارئ ، أن تلك السيدة هي ملكة فرنسا ! كانت قد خرجت سعيدة من ذلك القبو الداخلي ، إلى ميدان كاروسيل ، وليس إلى شارع « إيشيل » . وقد أريكتها مواجهة العربة وضوضائها ، فاستدارات يمينًا بدلًا من الشمال ، ولم تكن هي ولا خادمها يعرفان باريس ؛ ولم يكن الخادم ، فوق كل شيء خادمًا بل أحد قادة الحرس متخفيًا في زي الخدم ، وتوجهها مخطئين ناحية النهر وتجاه جسر « رويال » ، وغاصا في ياس في شارع « باك » بعيدًا عن عريتها وسائقها الذي كان ما يزال منتظرًا ، كان ينتظر وفؤاده يطير شعاعًا ، تتنابه المخاوف ، وأن كان عليه أن يخفيها بعناية ، تحت معطفه الثقيل .

ولقد جميع ساعات أبراج كنائس المدينة منتصف الليل ، وكان معظم الناس غارقين في النوم ، وكان سائق العربة المستأجرة يتقرب وقد غمره القلق الشديد ، ويقترب منه أحد رفاقه من الصونية ويجاذبه أطراف الحديث ، ويرد عليه السائق في مرح بلغة الحونية . ويتقاسم صاحبا الحرفة الواحدة قهراً من النشوق ، ولكن لا يمكنهما الذهاب للشراب معاً ، ويفترقان بعد تبادل التحية ، بالرحمة السماء ؛ ها هي أخيراً الملكة تأتي بقبعتها الفجرية ، وقد سلمت من المخاطر ، وتعين عليها السؤال عن الطريق . ودلفت هي أيضاً داخل العربة ، بينما قفز خادمها إلى أعلى كما فعل سابقه الذي كان أيضاً من قادة الحرس ؛ والآن ، أيها السائق الغريب - أنت أيها الكونت دي فيرسن ، فقد عرف القارئ هويتك - إلى الأمام !

توماس كارلايل : تاريخ الثورة الفرنسية (١٨٣٧)

« الرواية غير الخيالية » هو اصطلاح سكه لأول مرة الروائى « ترومان كابوتى » ليصف كتابه « مع سبق الإصرار : بيان واقعى لجريمة قتل متعددة وعواقبها » (١٩٦٦) ، ففى عام ١٩٥٩ ، جرى قتل أربعة أشخاص من أسرة نموذجية فى وسط غرب الولايات المتحدة بطريقة وحشية وبدون سبب على يد اثنين من المتشردين المختلين نفسياً من الطبقة الدنيا الأمريكية ، ودرس كابوتى تاريخ الأسرة ووسطها الاجتماعى ، وأجرى مقابلات مع المجرمين المحكوم عليهما بالإعدام ، وشهد تنفيذ الحكم فيهما فى نهاية الأمر ، ثم كتب بعد كل هذا بياناً بالجريمة وأثارها ، أدمج فيه تلك الوقائع المدروسة بعناية شديدة فى قصة شائقة لا تختلف فى أسلوبها أو بنائها عن أى رواية ، وقد كان ذلك الكتاب بمثابة بداية لتيار من القصص التسجيلية فى العصر الحديث ، من أبرزها كتب مثل « الراديكالى الأنيق » و « العنصر الأساسى » لتوم وولف ، و « جيوش الظلام » و « أغنية الجلود » لنورمان ميلر ، و « قائمة شندلر » لتوماس كنيلى ومصطلح « الرواية غير الخيالية » هو عنوان بادى التناقض ، وليس عجباً أن تكون الكتب من هذا النوع مثار شك وجدل بالنسبة لهويتها النوعية ، أهى أعمال تاريخية ، أم صحفية ، أم خيالية ؟ فكتاب « قائمة شندلر » ، على سبيل المثال (المبنى على قصة حقيقية مدهشة عن رجال أعمال ألمانى يستخدم موقعه بوصفه صاحب شركة تستخدم عمال السخرة فى بولندا المحتلة من النازيين كيما ينقذ حياة كثير من اليهود) نُشرت بوصفها عملاً غير خيالى فى أمريكا ولكنها فازت بجائزة « بوكر » للرواية فى بريطانيا ، وقد بدأ توم وولف حياته الأدبية بوصفه صحفياً يغطى المظاهر الأشد غرابة للثقافة الشعبية الأمريكية ، ثم بدأ يطور مواضيعه على شكل قصص مطولة مثل « الراديكالى الأنيق » ، وهو وصفه الفكاهى الماكر لبعض المفكرين التقدميين النيويوركيين الذين يرعون لقاء لجمع المال لحركة « الفهود السوداء » . وكان بعض الكتاب الآخرين يعملون على ذلك النسق نفسه فى أمريكا فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ، واعتبر وولف نفسه رئيساً لحركة أدبية جديدة دعاها « الصحافة الجديدة » ، وهو عنوان مجموعة قطع حررها بنفسه عام ١٩٧٣ ، وقد أعلن فى مقدمة ذلك الكتاب أن « الصحافة الجديدة » قد استولت على المهمة التقليدية للرواية وهى وصف الواقع الاجتماعى المعاصر ، بعد أن أهملها الروائيون الأدبيون الذين استحوذت عليهم الأسطورة والحكاية الخرافية والخدع الميثاقصصية لدرجة لاتسمح لهم

بملاحظة ما يجرى من حولهم ، (وقد حاول وولف نفسه فيما بعد ، بشيء من النجاح ، أن يعيد إحياء الرواية الاجتماعية البانورامية فى « محرقة الغرور ») .

وفى الرواية غير الخيالية ، أو الصحافة الجديدة ، أو الحقائق القصصية (Fac-tion = facts + fiction ، أو أى اسم نطلقه عليها ، يولد التكنيك الروائى إثارة وتكثيفاً وقوة انفعالية لا يطمح اليها الإخبار الصحفى أو التاريخ التقليديين ؛ بينما الضمان بالنسبة للقارئ بأن القصة « واقعية » تعطىها دافعاً لا يمكن لأى قصة أن تضارعها تماماً ، على الرغم من أن هذا النوع يمثل شكلاً شائعاً من أشكال السرد اليوم ، فقد كان موجوداً فى الواقع منذ زمن طويل تحت مختلف الألقعة ، فالرواية ذاتها بوصفها شكلاً أدبياً قد نشأت فى جانب منها من الصور الصحفية المبكرة - الأوراق المطبوعة ، والمجلات ، و « اعترافات » المجرمين ، وأخبار الكوارث ، والمعارك ، والأحداث الغريبة ، التى كانت تُنشر كلها بوصفها قصصاً حقيقية على قرأء يتلهفون عليها ويصدقونها ، على الرغم من أن تلك المنشورات لابد وأنها كانت تتضمن بعض التلفيقات ، وقد بدأ دانييل ديفو عمله كروائى عن طريق تقليد تلك القصص التسجيلية المزعومة ، فى أعمال مثل « القول الفصل بشأن شبح المدعوة مسز فيل » و « يوميات عام الطاعون » ، وقبل ظهور الأسلوب التاريخى « العلمى » فى أواخر القرن التاسع عشر ، كان هناك الكثير من الصلات المتبادلة بين الرواية والتاريخ ، فوالتر سكوت يعتبر نفسه مؤرخاً بقدر ما هو روائى ، وقد كتب كارلايل مؤلفه « الثورة الفرنسية » كروائى أكثر منه مؤرخ حديث .

وقد ميز توم وولف ، فى مقدمته لمختارات « الصحافة الجديدة » ، أربعة أساليب تكتيكية استعارتها من الرواية : (١) سرد القصة عن طريقة مشاهد بدلا من تلخيصها ؛ (٢) تفضيل الحوار على السرد غير المباشر ؛ (٣) تقديم الأحداث من وجهة نظر أحد المشاركين فيها بدلا من منظور غير شخصى ؛ (٤) تضمين تفاصيل عن مظهر الناس وثيابهم وما فى حوزتهم وحركاتهم الجسدية . الخ التى تقوم فى الرواية الواقعية بدور المؤشر على طبقة الشخصيات وطابعها ومركزها ووسطها الاجتماعى ، وقد استخدم كارلايل كل هذه الأنواع فى « الثورة الفرنسية » (١٨٢٧) ، وأنوات أخرى لم يذكرها وولف ، مثل فعل « الحاضر التاريخى » الزمنى ، وإشراك القارئ بوصفه سارداً ، من أجل خلق الإيهام بأننا نشهد أحداثاً تاريخية أو نسترق السمع إليها .

والقطعة المقتبسة تصف فرار لويس السادس عشر ومارى أنطوانيت وأولادهما فى يونيو ١٧٩٢ من قصر التويلرى حيث حددت الجمعية الوطنية إقامتهم ، على سبيل الرهائن ضد أى غزو لفرنسا من جيرانها من الدول الملكية ، وقد دبر الكونت السويدي فيرسن الهروب الليلي ، الذى يستخلص منه كارلايل أكبر قدر من التشويق السردى . فأولا (قبل القطعة المقتبسة مباشرة) يقوم بوصف « عربية زجاجية » (أى مستأجرة) عادية تنتظر فى شارع إيشيل بالقرب من التويلرى ، وبين حين وآخر ، يخرج أشخاص غير محددين وملثفون بالثياب من باب القصر ليس أمامه حرس ويدلفون الى تلك العربية . وأحد هؤلاء الأشخاص ، كما يمكن أن نخمن ، هو الملك متنكراً ، « يفقد رباط حذائه » ، وهو يمر أمام أحد الحراس - « وهى أداة لزيادة التشويق مألوفة فى قصص المغامرات ، ويخلق كارلايل على التشويق صوتاً سردياً : " والآن ، هل اكتملت حمولة العربية ؟ ليس بعد ... " . وفى أثناء ذلك ، بدأت الشكوك تتردد داخل القصر ، مهددة الخطة كلها . ويقوم كارلايل ، فى سلسلة من العبارات السريعة التى تحقق بالزمن ، بتلخيص هذه التطورات ويعيد قصته ثانية إلى الحاضر ، " فى تلك اللحظة " التى يصل فيها لافاييت قائد الحرس الوطنى للتحرى عن الأمر ، وكان آخر من تنتظرهم العربية المستأجرة هى "مارى أنطوانيت" وقد أخفت وجهها وراء قبعة من قبعات الفجر ، وتعين عليها أن تفسح الطريق أمام عربية لافاييت كيما تمر من تحت القوس ، كأنما تصور مدى الخطر الذى تعرضت له ، تقوم بلمس قوائم العجلة بعصا زخرفية صغيرة تدعى خيزرانة " كان من عادة الحسان حملها فى ذلك الوقت " ، ويقوم كارلايل طوال القطعة باستخدام الملابس بطريقة ترضى وولف تماماً ، كيما يوضح كلا من المركز السامى للأشخاص ومدى ما يتكبدون لأجل إخفاء ذلك المركز .

وتجهل الملكة وحارسها الخاص جغرافية عاصمة بلدهما لدرجة أنهما يضلان الطريق على الفور ، وهى نقطة ساخرة لطيفة تزيد أيضاً من التشويق ، وتتمثل فى سائق العربية ، الذى ينتظر " وفؤاده يطير شعاعاً ، تنتابه المخاوف ، وإن كان عليه أن يخفيها بعناية ، تحت معطفه الثقيل " . وربما كان القارئ قد خمن بالفعل أن هذا الشخص هو الكونت فيرسن نفسه ، ولكن كارلايل ، بتأخيرته الكشف عن هويته ، يضيف مزيداً من الأسرار إلى الخلطة القصصية ، ووجهة النظر الرئيسية المستخدمة فى الفقرة الثانية هى وجهة نظر فيرسن ، فهو الذى يهتف " يا لرحمة السماء ! " ،

بصوت خفيض أو فى داخلية ، حين تظهر "مارى أنطوانيت" آخر الأمر ، والأثر الذى يهدف إليه هذا الأسلوب السردى هو بالطبع أن يجعل القارئ يشعر بالتوحد مع محنة الأسرة الملكية الهاربة ، وربما ويظهر المشهد بالفعل تعاطف كارلايل شعورياً معها ، على الرغم من أنه فى الكتاب ككل يصور الثورة بوصفها ربة الانتقام الذى جلبه "النظام القديم" على نفسه بأعماله .

وقد غرق كارلايل فى وثائق الثورة الفرنسية كما لو أنه مؤرخ ، وبعد ذلك أخذ يعيد تركيب هذا الكوم من البيانات ويضعها فى قالب روائى كما يفعل أى روائى يكتب عن الأخلاق والعادات ، ولا عجب أن كان "تشارلز ديكنز" مفتتنا بالكتاب ويحمله معه أنى ذهب عند نشره لأول مرة ، وليست "قصة مدينتين" وحدها هى المدينة للمثال الذى خطه هذا الكتاب ، ولكن أيضاً كل روايات ديكنز البانورامية عن المجتمع الإنجليزى . ولا أدري إذا كانت كل التفاصيل الواردة فى القطعة المقتبسة لها مصدر يؤثقها ، بيد أن حركة مارى أنطوانيت بخيزرانتها أمر شديد التحديد لدرجة أننى لا أعتقد أن كارلايل يخاطر باختلاقه ، رغم أنه لا يذكر مصدراً له ، أما فكرة اختبار اتخاذ الكونت فيرسن شخصية سائق عربية مستأجرة عن طريق محادثة مع سائق آخر حقيقى ، فهى أكثر مدعاة للشك ، لأنها تزيد من عنصر التشويق على نحو مناسب ، وربما كان كارلايل يتوقع مثل هذا التشكيك ، فهو قد أورد مصدرين لتلك الواقعة فى الحاشية ، ذلك أن هذا النوع من الكتابة يعتمد على المقولة القديمة التى تقول إن الواقع أغرب من الخيال .

الميتاقصة (القصة عن القصة)

محبوبون ، نساء سميات ، حمقى - كان من الصعب احتمال ألا يستطيع المرء أن يختار ما يكون عليه ، في الأفلام ، كان يمكنه أن يتعرف على فتاة جميلة في مدينة الملاهي ، ويهربان من أخطار حقيقية بفارق ثانية واحدة ، وكان قال ولعل ما يجب قوله ولعله ، وهي أيضا في النهاية يصبحان عاشقين ؛ وما سيتبادلانه من حديث سيصبح حوارا مثاليا ؛ كان على راحته تماما ، فهي لم تكن تحبه فحسب ، بل كانت تؤمن أنه رائع ؛ وهي تبقى ساهرة على سريرها تفكر فيه ، بدلا من العكس - تفكر في الطريقة التي يتغير بها وجهه حسب ما يسمع به النور الواقع عليه ، وكيف كان يقف وماذا قال بالضبط - ومع ذلك فكل هذا لن يشكل إلا حيفا واحدا في حياته الرائعة من بين أحداث أخرى ، ليست " نقطة تحول " على الإطلاق ، ما حدث في سقيفة الأنوار ليس بشيء. إنه يكره أبويه ، بل يمزقهما ؛ واحد أسباب عدم كتابة قصة عن المفقود في مدينة الملاهي هو أنه أما أن الجميع يشعرون بنفس ما يشعر به أمبروز ، وفي هذه الحالة لا يستحق الأمر الكتابة عنه ، أو أن الشخص الطبيعي لا يشعر بمثل هذا الشعور ، وفي هذه الحالة يكون أمبروز شخصا غير طبيعي " هل هناك شيء أكثر إرهابا ، في القصص ، من مشاكل مراهق حساس ؟ " . وكل شيء طويل جدا ويتشتت في كل الاتجاه ، ، كأنما هو المؤلف ، فكما يعرف المرء منذ القراءة الأولى ، يمكن للنهاية أن تكون على مرمى حجر ، وربما " لم يكن مستحيلا " أن تكون قريبة مرات عديدة ، ومن ناحية أخرى ، من الجائز أنه لم يكن قد تعدى مجرد البداية ، وما زال أمامه كل شيء ، وهو ما كان فكرة يصعب احتمالها .

جون بارث : ضائع في مدينة الملاهي (١٩٦٨)

الميتاقصة هي قصة عن القصة : روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها ، والنموذج الأعلى لكل الروايات الميتاقصصية هو كتاب تريسترام شاندى " ، الذى تمثل فيه الحوارات التى يجريها الراوى مع قرائه المتخيلون واحدة من الطرق العديدة التى يبرز فيها المؤلف لورانس ستيرن الهوة التى تفصل الفن عن الحياة ، تلك الهوة التى تسعى الواقعية التقليدية إلى إخفائها . فالميتاقصة إذن ليست اختراعاً حديثاً ، بل هى أسلوب يجده الكثير من الكتاب المعاصرون جذاباً بصفة خاصة ، وهم الذين يثقل عليهم إحساسهم بمن سبقهم من الأدباء ويجثم عليهم الخوف من أن يكون أى شئ يقولونه قد قيل من قبل ، وتحكم عليهم أجواء الثقافة الحديثة بالقلق وعدم الراحة .

ويظهر خطاب الميتاقصة أكثر ما يظهر ، فى أعمال الروائيين الإنجليز ، فى صورة " تعليقات جانبية " فى روايات تركز أساساً على المهمة الروائية التقليدية لوصف الشخصية والحدث ، وتلك القطع الجانبية تسلم بزيف تقاليد الواقعية حتى وهى تستخدم تلك التقاليد ذاتها ؛ وهى تجرد المنتقدين من سلاحهم باستباق الانتقاد ؛ وهى تتملق القارئ بمعاملته كمنظير على المستوى الفكرى ، وله من الدراية والخبرة ما لا يجعله يتهيب الاعتراف بأن العمل القصصى بناء لفظى أكثر منه شريحة من الحياة . وفيما يلى ، مثلاً بداية الفصل الثالث من رواية مارجريت درايل " ممالك الذهب " ، بعد وصف طويل ، واقعى ودقيق ، لحفل عشاء فى الضواحي تقيمه إحدى بطلتيها الأكثر شعوراً بالكبت :

ويكفى هذا الآن بالنسبة لجانيت بيرد . ويمكنك أن تقول بحق :

إن ذلك أكثر من الكفاية ، فحياتها بطيئة ، أكثر بطناً من الطريق التى أوصفها بها ، وحفلتها بدت لها أطول مما يجب ، كما بدت لك تماماً ، أما حياة " فرانسس ونجيت " فهى تتحرك بسرعة أكبر (رغم أنها بدأت بطيئة نوعاً ما ، فى هذه الصفحات - خطأ تكتيكى ، ربما ، وقد خطرت لى مراراً فكرة تصويرها فى القصة أكثر انطلاقةً وجنوناً ، بيد أن الأسباب التى تقف ضد مثل تلك البداية كانت فى النهاية أقوى من الأسباب التى تحبذها) .

على الرغم من أن رواية مارجريت درايل تختلف كلية في نغمتها وموضوعها عن رواية تريسترام شاندى ، فنحن نجد هنا أصداء منها في الخطاب الاعتذارى الكوميدي إلى القارئ وإبراز مشاكل البناء القصصى ، خاصة فيما يتعلق بموضوع " المدة الزمنية " (انظر الفصل الحادى والأربعين) ، بيد أن هذه الاعترافات لا تحدث بالكثرة التى تُشيع بها الاضطراب فى مشروع الرواية بصورة جوهرية ، وهو دراسة وضع المرأة المتعلمة فى المجتمع الحديث فى قصة خيالية تكون تفضيلية ومقنعة ومرضية حسب النسق التقليدى .

وبالنسبة لعدد من الكتاب الحديثين الآخرين ، ومعظمهم غير بريطانيين - ويخطر على البال الأرجنتينى بورخيس والإيطالى كالفينو والأمريكى جون بارث ، رغم أن جون فاويز ينتمى أيضاً لهذه المجموعة - لا يمثل الخطاب الميثاقصى مجالا للهروب أو التخفى يمكن عن طريقه للكاتب أن يفر من قيود الواقعية التقليدية ؛ بل بالأحرى مجالا أساسياً للتفكير ومصنراً للإلهام . وقد كتب جون بارث ذات مرة مقالا مهماً عنوانه " أدب الاستنزاف " ، أشار إلى الميثاقصة ، دون أن يذكر الكلمة بالفعل ، بوصفها الوسيلة التى يقوم الفنان عن طريقها " بتحويل ما يعتبره الحقائق الأسمى لعصرنا إلى مادة وأساليب لعمله " وهناك بالطبع أصوات منشقة على ذلك الاتجاه ، مثل توم وولف (انظر الفصل السابق) ، الذى يرى أن تلك الكتابة علامة على ثقافة أدبية نرجسية متدهورة . " قصة أخرى عن كاتب يكتب قصة ! انتكاس آخر بلا حدود ! من ذا الذى لا يفضل الفن الذى يقلد على الأقل شيئاً غير عملية ذاتها ؟ " بيد أن تلك الشكوى جاءت من لدن بارث نفسه فى قصة " قصة حياة " ، إحدى قطع مجموعته " ضائع فى مدينة الملاهى " ، وكتاب الميثاقصة لديهم عادة خفية تتمثل فى إدراج النقد المحتمل فى نصوصهم ويعملون بذلك على تحويله إلى خيال قصصى ، وهم يحبون أيضاً أن يقوضوا مصداقية القصص الأكثر تقليدية عن طريق المحاكاة التهكمية .

والقصة التى أعطت عنوان " ضائع فى مدينة الملاهى " تصور محاولة بارث كتابة قصة عن أسرة تزور مدينة " أتلانتك سيتى " فى الأربعينيات ، والشخصية الرئيسية فيها هو المراهق أمبروز ، الذى يرافق أبويه وأخيه بيتر وعمه كارل ، وماجدة ، رفيقة طفولته التى وصلت الآن إلى سن المراهقة مثله ، وأصبحت بذلك موضع اهتمام جنسى . (ويتذكر أمبروز بحنين لعبة كانا يلعبانها قبل البلوغ هى لعبة السادة والعبيد ، قادته

خلالها ماجدة إلى سقيفة الأنوات ثم " اشترت منه العفو مقابل ثمن مثير للدهشة حددته هي بنفسها ") ، وهي بصفة أساسية قصة عن حنين المراهقين إلى الحرية وتحقيق الذات ، حاشية " مستنزفة " للتقليد العظيم لرواية السيرة الذاتية عن الصبى الذى سينمو ليصبح كاتباً ، مثل رواية " صورة الفنان فى شبابه " ورواية " أبناء وعشاق " . وتعمل القصة على الوصول إلى ذروتها فى البيت السحري فى مدينة الملاهى ، حيث يتوه أمبروز فيه ، فى ظروف ونتائج لا يستطيع المؤلف أن يحسمها أبداً .

وفى القطعة المقتبسة هنا ، يوضع السرد القصصى التقليدى موضع الشك على نحو بارع مرتين ، فأولاً ، يتم تقديم حنين أمبروز الرومانسى عن طريق محاكاة تهكمية لفانتازيات هوليوود فى تحقيق الأحلام : " فى الأفلام ، وكان يمكنه أن يتعرف على فتاة جميلة فى مدينة الملاهى ، ويهربان من أخطار حقيقية بفارق ثانية واحدة ، كان قال وفعل ما يجب قوله وفعله ؛ وهى أيضاً ؛ وفى النهاية يصبحان عاشقين ؛ وماسيتبادلانه من حديث سيصبح حواراً مثالياً " . ومن الواضح أن هذا فن ردى ، فى حين يبدو تصوير وجود أمبروز الواقعى بشعوره بالغربة والقيود والإحباط ، تصويراً أصيلاً حقيقياً يقف على طرفى نقيض من التصوير السابق . ولكن ، بعد كل ذلك ، يتزعزع ذلك التصوير بحركة ميتاقصصية أصيلة - مادعاه " إرفنج جوفمان " " تحطيم الإطار " ، وهو أثر تصوره أيضاً المقطوعة المقتبسة من رواية " مارجريت درابل " ، إذ يتدخل صوت المؤلف فجأة ليعلق قائلاً إن وضع أمبروز هو إما مألوف جداً أو منحرف جداً إلى حد لا يستحق معه وصفه ، وهو ما يعادل أن يلتفت ممثل فى أحد الأفلام إلى الكاميرا فجأة ويقول : " إن هذا سيناريو ردى " ، وعلى مثال ما يحدث فى رواية " تريسترام شاندى " ، يُسمع صوت ناقد يتصيد الأخطاء ، يهاجم العمل كله قائلاً : هل هناك شئ أكثر إرهاباً ، فى القصص ، من مشاكل مراهق حساس ؟ " ، فالمؤلف يبدو وكأنه يفقد إيمانه فجأة بقصته ذاتها ، ولا يستطيع حتى أن يستجمع طاقته لينهى الجملة التى يعترف بأنها أطول من اللازم ومشتتة فى كل الأنحاء .

وبالطبع ، كثيراً ما يفقد الكتاب إيمانهم بما يكتبون ، ولكنهم عادة لا يعترفون بذلك فى النص ، إذ إن القيام بذلك هو تسليم بالفشل -- ولكنه ينطوى أيضاً على بيان بأن هذا الفشل هو أكثر أهمية وأكثر صدقاً من " النجاح " التقليدى ، فكورت فونيجت يبدأ روايته " المنبح رقم خمسة " ، وهى رواية بارزة من الروايات التى تبين الآثار

الباهرة لعملية تحطيم الإطار وكذلك لاستخدامها المبتكر للانتقال الزمني (انظر الفصل السادس عشر) ، باعتراف : " لكم أكره أن أخبركم كم كلفني هذا الكتاب اللعين من نقود وقلق ووقت " . وهو يصف في الفصل الأول صعوبة الكتابة عن حدث مثل تدمير درسدن ، ويقول ، مخاطباً الرجل الذي أمر بذلك التدمير ، " إن الأمر قصير ومتشابك ومضطرب يا سام ، لأنه ليس هناك من شيء ذكي يُقال عن مذبحة " ، ذلك أن العودة إلى تذكر التجربة الشخصية التي بُنيت عليها كانت من الفظاعة والألم إلى درجة أن فوينجت كان يقارنها بمصير زوجة لوط في العهد القديم ، التي غلبت عليها طبيعتها البشرية فالتفتت إلى الوراء عند تدمير سدوم وعمورة فعوقبت بأن تحولت إلى عمود من الملح :

" لقد أنهيت كتابي عن الحرب الآن . وكتابي القادم سيكون فكاهاً .

هذا الكتاب فاشل ، وكان لابد أن يكون فاشلاً ، فقد كتبه عمود من الملح " .

وفي الواقع ، بدلاً من أن تكون رواية " المذبح رقم خمسة " فاشلة ، فهي رائعة فوينجت ، وإحدى الروايات الخالدات في الإنجليزية في فترة ما بعد الحرب

غير المؤلف

كان الصراع قصيراً ، كنت محمواً تتتابنى كل أنواع الهياج الضارى ، وشعرت بأن ذراعاً واحداً منى فيه من الحيوية والقوة ما لدى الجمهور الصغير ، وما هى إلا عدة ثوانٍ حتى بلغت بمحض قوتى إلى الجدار ، وبهذا وضعته تحت رحمتى ، فاندفعت سبيلى بضراوة وحشية مرات ومرات فى صدره .

وفى تلك اللحظة ، كان أحدهم يحاول فتح الباب ، فاندفعت على وجه السرعة لأمنع أى أحد من الدخول ، ثم عدت من عبرى إلى عبرى المحتضر ، ولكن ، أى لغة إنسانية يمكن أن تصور تصويراً مناسباً تلك الدهشة ، ذلك الرعب الذى تملكته إزاء المشهد الذى كنت أراه ؟ لقد كانت اللحظة الخاطفة التى أشحت بها عينى كافية لأن تُحدث ، على ما يبدو ، تغييراً مادياً فى الأوضاع السائدة فى الطرف الأقصى من الحجرة ، ذلك أن ثمة امرأة كبيرة - فذلك ما بدا لى أولاً فى غمرة اضطرابى - كانت منصوبة هناك حيث لم تكن قبل ذلك ؛ ونحن اتجهت إليها فى غاية من الرعب ، تقدمت لملاقاتى صوريى أنا ، ولكن بعلامح شاحبة ومغطاة بالدماء ، وهى تترنح وتعايل .

أقول ، هذا مكان ييلو ، ولكنه ليس صحيحاً . كان ذلك عدوى ، كان " ويلسون " ، الذى وقف آنذاك أمامى فى غمرة الآلمه ، وكان قناعه ووشاحه هناك حيث ألقى بهما ، على الأرض ، ولم يكن هناك خيطاً واحداً من ملابسه ، ولا خطاً واحداً من سيماء وجهه الملعون المتفرد ، حتى لى أوصافه الذاتية المطلقة ، يختلف عن ملابسى وعن سماتى .

دجار آلان بو : وليام ويلسون (١٨٣٩)

اقترح الناقد البنيوي الفرنسي (ذو الأصل البلغاري) تسفيتان تودوروف تقسيم القصص ذات المواضيع الخارقة للطبيعة إلى ثلاث فئات : المذهل ، حيث لا يمكن تفسير الظاهرة الخارقة للطبيعة تفسيراً عقلانياً ؛ وغير المألوف ، حيث في الإمكان تفسيرها ؛ والغريب ، حيث تتردد القصة دون حسم بين تفسير طبيعي وآخر خارق للطبيعة .

ويمكن أن نجد مثال القصة الغريبة بذلك المعنى في رواية الأشباح الشهيرة " دورة اللولب " لهنري جيمس . وهي تحكى عن شابة تُعين مربية لطفلين يتيمين في منزل ريفي منعزل ، وترى شبحين يشبهان فيما يبدو مربية سابقة للطفلين والخادم الشرير الذى أغواها ، وهما الآن ميّتان ، وهي مقتنعة أن تلكما الروحين الشريرين يؤثران في الطفلين اللذين ترعاهما ، فتسعى إلى تخليصهما منهما . وفي ذروة القصة ، تصارع المربية شبح الرجل للاستحواذ على روح " مايلز " ، ويموت الصبى : " لقد توقف قلبه الصغير غير المسوس " ، ويمكن قراءة القصة (التى تسردها المربية) ، وقد جرى ذلك بالفعل ، بطريقتين مختلفتين ، تتمشيان مع وصفى تودوروف " المذهل " و " غير المألوف " : فإما أن يكون الشبحان " حقيقيين " والمربية تباشر صراعاً بطولياً ضد شر خارق للطبيعة ، أو أنهما إسقاط لاضطرابات العصبية وإحباطاتها الجنسية ، تخيف بهما الصبى الصغير التى تشرف عليه حتى تدفع به إلى الموت . وقد حاول النقاد عبثاً إثبات صحة أحد هذين التفسيرين . وأهم صفة فى تلك القصة هى أن أى شىء فيها قابل لأحد تفسيرين ، وبهذا يجعلها مستغلقة أمام القراء المستريبيين .

وتقسيم تودوروف النوعى دافع مفيد للتفكير فى الموضوع ، رغم أن تسمياته فى الأصل الفرنسى (le merveilleux, l'etrange, le fantastique) مربكة عند ترجمتها إلى الإنجليزية ، حيث " الغريب " عادةً يضاد " الواقعى " ، و " غير المألوف " يبدو اصطلاحاً أكثر ملائمة لوصف قصة مثل " دورة اللولب " . وبوسع المرء أيضاً التلاعب بتطبيقات تلك المسميات ، وتودوروف نفسه مضطر إلى التسليم بوجود أعمال تقع ما بين اصطلاحين ويجب تسميتها على هذا الأساس ، مثل " غريب - غير مألوف " أو " غريب - مذهل " . وقصة إدجار آلان بو " وليام ويلسون " من هذا النوع ، على الرغم من أن تودوروف يعتبرها " أليجورى " أو أمثلة عن ضمير قلق ، وعلى هذا فهى تقع فى نطاق " غير المألوف " حسب شروطه ، فهى تتضمن أيضاً عناصر غموض يراها جوهرية بالنسبة للغريب .

و " وليام ويلسون " قصة من قصص " القرين " ، والراوى الذى أخذت القصة اسمه ، والذى يعترف منذ البداية بتحلله الأخلاقى ، يصف أول مدرسة داخلية التحق بها بأنها بناء عتيق غريب ، من الصعب فيه للمرء فى أى وقت أن يعرف فى أى طابق هو (والتورية هنا مقصودة بالتأكيد [التورية فى استخدام كلمة story التى تعنى كلا من " طابق " و " قصة "] ، ويجد هناك منافساً له يحمل الاسم نفسه ، والتحق بالمدرسة فى اليوم نفسه ، وولد فى اليوم نفسه ، ويشبه الراوى شَبهاً غريباً ، استفله ذلك الشخص كيما يقلد سلوك الراوى تقليداً ساخراً ، وكان الشيء الوحيد الذى يختلف فيه ذلك الشخص عن الراوى هو عدم استطاعته الكلام إلا همساً .

ويتم ويلسون دراسته الثانوية ويلتحق بكلية إيتون ، ثم بجامعة أكسفورد ، وينغمس أكثر فأكثر فى فساد الأخلاقى ، وكلما ارتكب عملاً شائناً بصورة خاصة ، يخرج له دائماً رجل يرتدى نفس ملابسه ويغطى وجهه ، ويهمس باسم " وليام ويلسون " نبرة لا تخطئها أذن ، ويفر ويلسون إلى خارج البلاد بعد أن يكشف قرينه قيامه بالغش فى لعب الورق ، ولكن القرين يتبعه أينما ذهب . " ومرة وراء أخرى ، أتواصل سرّاً مع روحى فأسأَلها : من هو ؟ من أين أتى ؟ وما غرضه ؟ " وكان ويلسون فى فينيسيا على وشك الذهاب إلى موعد غرامى مع سيدة متنروجة حين شعر " بيد خفيفة تلمس كتفه ، وسمع فى أذنه ذلك الهمس اللعين الخفيض الذى يعرفه تمام المعرفة " .

وتثور ثائرة ويلسون فيهاجم من يعذبه بسيفه .

ومن الواضح أنه يمكن تفسير القرين بأنه من هلوسات ويلسون ، وأنه يجسد ضميره أو الجانب الحسن فيه ، وهناك إشارات عديدة فى النص تشجع ذلك التفسير ، فمثلاً ، يقول ويلسون إن قرينه التلميذ فى المدرسة يتمتع " بحس أخلاقى ... أشد رهافة من حسه هو " ؛ وليس من أحد سوى ويلسون يدرك مدى التشابه الجسمانى بينه وبين قرينه ، بيد أن القصة لم تكن لتحوز قوتها الاستحواذية والإماحية لو لم تخلع على هذه الظاهرة غير المألوفة جوانب محددة تبعث على التصديق ، وذروة القصة بالذات تدل على براعة فنية فى إشارتها المبهمة للمرأة . ففى وسعنا ، من ناحية عقلانية ، أن نفترض أن ويلسون ، فى هذيان الذنب وكراهية النفس ، قد خلط بين صورته فى المرأة وبين قرينه ، فهاجم الصورة وبتراً أعضاء جسده بذلك ، ولكن ، من وجهة نظر ويلسون ، يبدو أن ماحدث هو عكس هذا ، وأن ماضنه فى البداية صورته فى المرأة ، يصبح شخصية قرينه الذى يحتضر وتنزف الدماء منه .

وتستخدم حكايات غير المؤلف الكلاسيكية الراوى بصيغة " أنا " ، وتقلد خطاب الأشكال الوثائقية كالاقرافات والرسائل والشهادات القضائية كما تخلع على الأحداث مصداقية أكبر ، (قارن رواية ماري شيللى " فرانكنشتاين ورواية روبرت لويس ستيفنسون " دكتور جيكل ومستر هايد ") . ويعمد الراوى إلى الكتابة بأسلوب " أدبي " تقليدى يمكن أن يبدو ، فى سياق آخر ، مكتظاً بالكليشيهات على نحو مزعج : ومثال ذلك عبارات " الهياج الضارى " و " ما لدى الجمهور الغفير " و " بمحض قوتى " و " بضراوة وحشية " ، وكلها فى الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة . وكل تقاليد " روايات « الرعب القوطى " الذى ينتمى إليها إيجار آلان بو ، والتي أضاف إليها زخماً قوياً بأعماله ، مليئة بالكتابات السيئة - الحسنة من هذا النوع . وتضمن البلاغة المتوقعة ، وافتقارها للأصالة ، صدق الراوى ، وتجعل تجربته غير المؤلف أكثر مدعاة للتصديق .

(٤٨)

البناء السردى

اليد

وصفت ابنى الصغير . كان غضبى قوياً كالعدالة ، ثم اكتشفت أنني لا أشعر
بان شيء فى يدي . قلت : " اسمع ، أريد أن أشرح لك التعقيدات التى ينطوى عليها
هذا الأمر " . تكلمت بكل جدية وحذر ، كما يفعل عادة الآباء ، وسأل حين انتهيت
من كلامى إذا كنت أريد أن يفكر لى . قلت أجل . فقال لا . كما يحدث فى لعبة
الورق .

على ما يرام

قالت : " لا تهمنى التوبيعات . ولكنى أشعر أن هذا خطأ " . قلت : " إنه يبدو
لى على ما يرام " . قالت : " إنك ترى الخطأ صواباً " . قلت : " لم أقل إنه صواب ،
بل قلت على ما يرام " . قال : " ياله من فرق كبير " . قلت : " أجل ، إننى ألتفت
كثيراً . وذهنى لا يتوقف لحظة . إنى أرى الخطأ فى كل شيء . ومعيارى هو المتعة ،
فبالنسبة لى ، إنه شيء على ما يرام " . قالت : " إنه شيء كريه بالنسبة لى " . قلت :
" ماذا تعنين إذن ؟ " . قالت : " لا أحب أن أحب ، لا يهمنى أن أتفوق على
أحاسيسى ، لن أعيش بالقدر الذى يكون فيه كل شيء على ما يرام " .

ماما

قلت : " ماما ، أتعرفين ما حدث ؟ قالت : " اه ، يا إلهى " .

ليونارد مايكلز : لو استطعت لأتخذتهم (١٩٧٥)

يشبه بناء القصة إطار العوارض التى تمسك المباني الحديثة الشاهقة الارتفاع : فأنت لا تراها ، ولكنها تحدد شكل المبنى وطابعه . ومع ذلك ، فإن أثر البناء الروائى يبين لا فى المكان بل عبر الزمان ، وعادة ما يكون زماناً طويلاً ، فرواية فيلدنج " توم جونز " ، مثلاً ، التى قال عنها كولردج أن حبكتها أحد أعظم ثلاث حبكات فى عالم الأدب (والاثنتان الأخريان هما من الفن المسرحى ، أوديب ملكا ، والكيميائى لبن جونسون) ، يبلغ عدد صفحاتها ٩٠٠ صفحة فى طبعة بنجوين ، وكما ذكرت سابقاً (الفصل السادس والثلاثون) ، يبلغ عدد فصولها ١٩٨ فصلاً موزعةً على ١٨ كتاباً ، السنة الأولى منها تقع أحداثها فى الريف ، والستة التالية على الطريق ، والسنة الأخيرة فى لندن . وفى منتصف الرواية بالضبط ، ينزل معظم شخصيات الرواية الرئيسيون فى الخان نفسه ، وإنما دون أن يلتقوا فى مجموعات معينة كان يمكن أن تعجل بإنهاء الرواية ، والرواية مشحونة بالمفاجآت والألغاز والتشويق ، وتنتهى النهاية الكلاسيكية من انعكاس الأوضاع والاكتشافات .

ومن المستحيل تصوير عمل مثل هذه الحبكة المعقدة باقتباس قصير ، بيد أن عمل الكاتب الأمريكى "ليونارد مايكلز " ، الذى يكتب بعضاً من أقصر القصص القصيرة التى عرفتها ، يسمح لنا أن ندرس العملية فى منظورها الأصغر ، ولقد احتلت بعض الشيء على اختيار القطع الواردة هنا لأنه لم يكن يقصد بها أن ترد هكذا وحدها وإنما فى مجموعة من قصص القصص يجمع بينها عنوان " الأكل خارج المنزل " ، ويربط بين بعضها البعض الارتباط بنفس الشخصية أو الشخصيات . فـ " ماما " ، مثلاً ، هى واحدة من سلسلة من القصص الحوارية تدور حول الراوى وأمه . والسلسلة بكاملها شئ أكثر من تلخيص أجزاءها ؛ ومع ذلك ، فكل جزء منها قصة قائمة بذاتها ، ولها عنوانها . ومغزى قصة " ماما " ، حتى خارج سياقها ، واضح تماماً : الأم اليهودية تتوقع أسوأ الأمور دائماً . وربما كان ذلك النص يتأرجح بين القصة والنكتة ، بيد أنه ليس هناك غموض فى نوعية قصة " اليد " ، التى تتفق مع الفكرة الكلاسيكية للوحدة القصصية ، فهى تتضمن بداية ووسطاً ونهاية ، كما حددها أرسطو : البداية هى التى لا تتطلب شيئاً سابقاً لها ، والنهاية التى لا تتطلب شيئاً يتبعها ، والوسط الذى يحتاج إلى شئ قبله وشئ بعده على السواء .

وتتألف بداية " اليد " من الثلاث جمل الأولى منها ، التي تصف عقاب الراوى لابنه .
" ونحن لسنا بحاجة إلى أن نعرف السبب الذى أدى إلى ذلك العقاب ، والجملة الأولى :
صفعت ابنى الصغير " تصور سياقاً منزلياً مألوفاً ، ويتم التركيز كله على عواطف
الراوى : " كان غضبى قوياً . كالعذالة " . وهذه العبارة الأخيرة الخالية من الأفعال
تبدو نوعاً من الخاطرة اللاحقة ، تبرر تفريغ التوتر ، ممارسة السلطة .

ويصف وسط القصة ومن ثقة الراوى فى أحقيته فيما فعل ، ومحاولته تبرير
سلوكه لابنه ، وهناك أول الأمر نوع من أعراض أسباب نفسية خفية : " ثم اكتشفت
أننى لا أشعر بأى شئ فى يدي " . واليد هى مجاز مرسل واستعارة على السواء
تشير إلى الأب " عديم الإحساس " . " قلت : " اسمع ، أريد أن أشرح لك التعقيدات
التي ينطوى عليها هذا الأمر " . ومن الناحية البنائية . تدور القصة كلها حول محور
هذا السطر ، وهو الكلام المباشر الوحيد فيها . وهذا . من ناحية الشكل ، فى صالح
الراوى ، لأن الكلام المباشر ينقل دائماً إحساساً أقوى بحضور المتكلم أكثر من الكلام
غير المباشر . ولكن استخدام كلمة " التعقيدات " ، التي ترد عادة فى محادثات
الكبار ، لمخاطبة (" صبي صغير ، تقضح حقيقة شعور الراوى . فرغم قلقه البادى
للتواصل مع ابنه تكلمت بكل جدية وحذر ، كما يفعل الآباء عادة ") ، فهو يصارع
ضميره الذاتى .

وتتضمن النهاية مثالا طيباً لانعكاس مضاعف للأوضاع . فأولا ، يثبت الصبي
الصغير أن له بصيرة نافذة عن حالة أبيه الذهنية : " وسأل حين انتهيت من كلامى إذا
كنت أريد أن يغفر لى " . وثانياً تنعكس علاقات القوة بين الأب والابن : " قلت أجل
فقال لا " . ويحاكى اتساق هاتين العبارتين اتساق الحكمة . وتعليق الراوى " كما يحدث
فى لعبة الورق " اعتراف أسيف بالهزيمة .

وقد عرّف الحكمة تلميذ حديث لأرسطو (ر . س . كرين) بأنها " عملية تغيير
حتى نهايتها " . ومع ذلك ، فقد تجنب عدد كبير من القصص الحديث ذلك النوع من
الانتهاء الذى توحى به عبارة " حتى نهايتها " ، وركز على حالات الوجود التي يطرأ
عليها أقل قدر من التغيير . وقصة " على ما يرام " مثال على ذلك ، فبناؤها القصصى
أكثر إبهاماً من " اليد " - أقل وضوحاً ، أصعب فى متابعته ، والفروق بين البداية

والوسط والنهاية أقل تأكيداً . وهى تستخدم صورا من التكنيك سبق أن ناقشتها فى
فصلى " البقاء على السطح " و " التضمين " ، وتتألف كلها تقريباً من حوار ، وتحجب
أى معلومات عن الأفكار والدوافع الخاصة للشخصيات ، ونحن نستنتج أن البطلين
يمارسان نوعاً غير تقليدى من مطاردة الغرام ، بيد أنه من المستحيل بل ومن غير
الضرورى أن نعرف ما هو بالضبط . وربما تتألف البداية من تعبير المرأة عن عدم
ارتياحها ؛ والوسط من تبرير الراوى لذاته وتكرار إعراب المرأة عن استيائها (" إنها
شئ كرهه بالنسبة لى ") ؛ والنهاية من رفضها أن تقوم بلعبة الاستكشاف الجنسى .
بيد أن القصة تفتقر إلى التحرك الواثق تجاه اكتشاف لحظة الصدق للراوى ، التى فى
قصة " اليد " ، فليس واضحاً لماذا يسرد لنا الراوى قصته هذه ، فهو ينبئنا بتوبيخ
المرأة القاسى له دون تعليق . وفى حين أن قصة " اليد " مفهومة ، يتعين علينا أن نعيد
قراءة " على ما يرام " عدة مرات وأن نردد الحوار مراراً فى أذهاننا ، حتى نخرج منها
بمعنى . (قالت : " لا أحب أن أحب ... لن أعيش بالقدر الذى يكون فيه كل شئ على
ما يرام ") . والنص يدور فيما يبدو حول عدم وجود حل أكثر منه عن اكتشاف ، وترجع
وحدته إلى أصدائه اللفظية الداخلية ، خاصة عبارة " على ما يرام " التى يُبرزها
العنوان ، أكثر منه إلى بنائه القصصى ، وفى هذا الشأن ، يعرض النص نفسه كنوع
من القصيدة النثرية - إما هذا أو كشذرة مغرية من قصة أطول .

التردد (Aporia)

أين الآن ؟ من الآن ؟ متى الآن ؟ بون مسألي من ذلك . أقول أنا . بون أن أصلق . أسئلة ، افتراضات سمعها كذلك ، تقدم إلى الأمام ، اتدعو ذلك تقديمًا ، اتدعو ذلك إلى الأمام ؟ . هل يكون الأمر أنني يومًا ما قد بدأت أول خطوة فبقيت في الداخل ، في الداخل أين ؟ ، بدلا من الخروج كما تعويث في الماضي لقضاء نهار وليلة في أبعد مكان ممكن ، ولم يكن رغم ذلك بعيدًا ، ربما يكون الأمر قد بدأ هكذا ، إن أطرح على نفسي أسئلة أخرى ، تظن أنك تستريح فحسب ، حتى يكون يومك أن تنصرف على أفضل وجه في الوقت المناسب ، أو لغير سبب على الإطلاق ، وسرعان ما تجد أنك قد أصبحت عاجزًا عن القيام بأي شئ مرة أخرى . لا يهم كيف حدث ذلك . ذلك ، تقول ذلك ، بون أن تعرف عما تتكلم . ربما أكون قد أذهنت آخر الأمر لشئ مما مضى . ولكني لم أفعل شيئًا . يبدو أنني أتكلم ، ولكنه ليس أنا ، عن نفسي ، ولكن ليس عن نفسي ، هذه الملاحظات القليلة مجرد بداية . ماذا أفعل ، ماذا سأفعل ، ماذا يجب أن أفعل ، في وقتي ، كيف أواصل الطريق ؟ عن طريق التردد الخالص المجرد ؟ أم عن طريق عبارات إثبات وعبارات نفى تنقض معناها حين التطق بها ، أو إن عاجلاً أو آجلاً ؟ هذا كلام عام . لا بد أن يكون هناك طرق أخرى . وإلا كان الأمر ميثوسًا منه تمامًا . ولكن الأمر ميثوس منه تمامًا ، ويجب أن أقول قبل أن أمضي قدمًا أبعد من ذلك ، إنني أنكر التردد بون أن أعرف ماذا تعنيه تلك الكلمة .

صمويل بيكيت : مالا اسم له (١٩٥٩)

Aporia كلمة يونانية تعنى " صعوبة ، حيرة " ، ومعناها الحرفى " طريق مسدود " ،
درب لا يقضى إلى شىء ، وفى فن البلاغة التقليدية ، تشير الكلمة إلى شك حقيقى
أو مزعوم بشأن موضوع ما ، وعدم يقين فيما يتعلق بطريقة العمل فى خطاب ما ، وربما
كانت جانبية هملت " أبقى حياً أم أقتل نفسى " [أكون أو لا أكون] هى أشهر مثال
فى أدبنا على ذلك ، أما فى القصة ، خاصة فى النصوص التى تدخل فى إطار موقف
يقوم فيه الراوى بسرد قصة فالتردد هو أحد الوسائل المفضلة للساردين لإثارة حب
الاستطلاع فيمن يستمع إليهم ، أو لتأكيد الطابع غير المألوف للقصة التى يرونها ،
وهذه الطريقة تقتزن غالباً بوسيلة بلاغية أخرى هى " السكوت الفجائى " ، أى الجملة
التي لا تكتمل أو العبارة الناقصة ، والتي كثيراً ما يتم التعبير عنها على الورق بعدد
من النقاط ... ، وفى رواية كونراد " قلب الظلمات " ، مثلاً ، كثيراً ما يقوم مارلو
بالتوقف عن السرد على ذلك النحو :

" يبدو أننى أحاول أن أقص عليك حلمًا من الأحلام - وهى محاولة
فاشلة ، لأنه ما من رواية للحلم يمكن لها أن تنقل الإحساس الحلمى ،
ذلك المزيج من اللامعقول والمفاجأة والحيرة فى رعشة من رعشات
النضال والتمرد ، ذلك الإحساس بأن المرأ قد تملكته تلك اللامعقولة
التي تشكل جوهر الأحلام ... "

وتوقف فترة عن الكلام . " ... كلا ، إن ذلك مستحيل ؛ مستحيل نقل
إحساس الحياة الذى يشعر به إمرؤ فى حقبة معينة من حقبات وجوده -
ذلك الذى يشكل حقيقته ، معناه - جوهره الرهيف النافذ . مستحيل ،
إننا نعيش . كما نحلم ، وحيدين ... " .

وفى القصص الميثاقصصية ، مثل تائه فى بيت المتعة " أو " عشيقه الضابط
الفرنسى " ، يصبح التردد مبدأ من مبادئ البنية القصصية ، إذ إن الراوى المؤلف
يصارع مشاكل لا حلول لها لتصوير الحياة فى الفن تصويراً مناسباً ، أو يعترف
بتردده فى الطريقة التى يتصرف بها مع شخصياته القصصية . فمثلاً ، فى
الفصل ٥٥ من رواية عشيقه الضابط الفرنسى ، بعد أن يكتشف تشارلز أن سارة
قد اختفت من الفندق بمدينة أكستر ويسافر عائداً إلى لندن ليبدأ البحث عنها ،
يتدخل الراوى المؤلف فى القصة على هيئة أحد الغرباء ذوى النظرات الفظة فى
مقصورة قطار تشارلز :

والآن فإن السؤال الذى أسأله وأنا أصدق فى تشارلز هو ... ماذا سأفعل بحق الشيطان معك ؟ لقد فكرت بالفعل أن أنهى عمله هنا والآن ، وأتركه إلى الأبد متجهاً إلى لندن . بيد أن تقاليد الرواية الفيكترية لم تكن لتسمح بالنهايات المفتوحة غير المحددة ؛ كما أننى قد ساندت سابقاً الحرية التى يجب أن تُعطى للشخصيات ، ومشكلتى بسيطة ، فإن ما يريده تشارلز واضح . إن الأمر كذلك بالفعل . ولكن ماتريده البطلة ليس بمثل ذلك الواضح ؛ وأنا لست متأكد بالمرّة أين هى الآن .

وفى روايات صمويل بيكيت ، خاصة أواخر أعماله ، يكثر التردد . ورواية " ما لا اسم له " (التى نُشرت أصلاً بالفرنسية عام ١٩٥٢) هى من روايات تيار الوعي ، بيد أنها ليست كرواية جيمس جويس " عوليس " حيث تتبعث لنا مناظر دبلن وأصواتها روائحها وصخبها البشرى فى تحديد نشيط عن طريق الانطباعات الشعورية للشخصيات الرئيسية وأفكارها وذكرياتهما . فكل ما نجده فى رواية بيكيت صوت راوٍ يتحدث إلى نفسه أو يستنسخ أفكاره الداخلية حين تمر على ذهنه ، تواقاً للعدم والصمت ، ولكنه مساق للمضى قدماً فى سرده على الرغم من أنه لا يحتوى على قصة تستحق الرواية ؛ وهو غير متأكد من أى شيء ولا حتى من موضعه فى المكان والزمان . والراوى المجهول يجلس فى مكان غامض معتم ، لا يستطيع أن يرى حدوده أو أن يلمسها بيده ، فى حين هناك شخوص لا تكاد تبين ، بعضها فيما يبدو شخصيات من روايات بيكيت السابقة ، تتحرك حواليه - أو هل هو الذى يتحرك حولها ؟ وهو يعرف أن عينيه مفتوحتان " بسبب الدموع التى تتساقط منهما دون توقف " . أين هو ؟ يمكن أن يكون فى الجحيم . ويمكن أن يكون فى مرحلة خرف الشيخوخة ، ويمكن أن يكون الموضوع هو ذهن الكاتب الذى يتعين عليه الاستمرار فى الكتابة على الرغم من أنه لم يعد لديه شيء يقوله ، لأنه لم يعد هناك شيء جدير بالقول عن الوضع الإنسانى ، أم هل أن كل هذه الأحوال واحدة فى جوهرها وتشكل الشيء نفسه ؟ وتنطبق رواية ما لا اسم له فيما يبدو على تعبير رولان بارت " درجة الصفر فى الكتابة " ، حيث " ينهزم الأدب ، وتتعرى إشكاليات البشر وتقدم دونما زخرف ، ويصبح الكاتب أميناً بصورة لا رجعة فيها " .

والخطاب ، بدلاً من أن يتقدم ، يتراجع عن طريق التراكم ، عن طريق نوع من الإلغاء الذاتى ، خطوة إلى الأمام ، خطوة إلى الخلف ، تتابع إثباتات متناقضة لا

يفصل بينها سوى علامة الفاصلة وليس العبارات المألوفة مثل " ولكن " أو " بالرغم من " . ويحاول المتكلم نفسه قائلاً : " تقدم إلى الأمام " ؛ ثم يضيف على الفور متهمًا : " أتدعو هذا تقدماً ، أتدعو ذلك إلى الأمام ؟ " . كيف وصل إلى المكان الذي هو فيه : " هل يكون الأمر أننى يوماً ما قد بدأت أول خطوة فبقيتُ فى الداخل ؟ " . والتويقفز سؤال آخر : " فى الداخل أين ؟ " . ثم يترك السؤال الأول : " لا يهم كيف حدث ذلك " . ولكن حتى هذه الحركة السلبية تفترض الكثير : " ذلك ، تقول ذلك ، دون أن تعرف عما تتكلم " .

كان بيكيت من أتباع مذهب التفكيكية قبل أن تتشكل : " يبدو أننى أتكلم ، ولكنه ليس أنا ، عن نفسى ، ولكن ليس عن نفسى " . فهذه الجملة تهاجم أسس التقاليد الهيومانية الراسخة عن قصص السيرة الذاتية والسيرة الذاتية القصصية ، من " روبنسون كروزو " ، " مروراً بـ " آمال كبار " ، حتى " البحث عن الزمن الضائع " ، بما تعد به من التوصل إلى معرفة الذات . وقد استبق بيكيت فكرة " دريدا " عن " الاختلاف والإرجاء " المحتومين للخطاب اللفظي : الـ " أنا " التى تتحدث و تختلف دائماً عن الـ " أنا " التى يجرى الحديث عنها ؛ بينما يتم دائماً إرجاء الانطباق التام للغة على الواقع . " نبدأ بهذا القليل من الملاحظات العامة " . وهذه الصيغة ، التى لا تعنى عادة الكثير ، تكتسب سمة الكوميديا السوداء فى إطار ذلك الفراغ المعرفى . كيف يواصل الراوى سرده ، " عن طريق عبارات إثبات وعبارات نفى تنقض معناها حين النطق بها " (أى التناقض الذاتى) أم " عن طريق التردد الخالص المجرد ؟ " . والتردد هو الوسيلة المجازية المفضلة لدى النقاد التفكيكيين ، لأنه يمثل الطريقة التى تعمل بها كل النصوص على تقويض إدعاءاتها هى ذاتها بأنها تقدم معنى محدداً . بيد أن اعتراف الراوى لاحقاً بأنه يذكر التردد دون أن يعرف ماذا تعنيه تلك الكلمة ، هو إلغاء للتردد .

" لا بد أن يكون هناك طرق أخرى . وإلا كان الأمر مبنوساً منه تماماً ، ولكن الأمر مبنوس منه تماماً " . والأمـر العجيب أن قراءة هذا النص المتشائم المظلم ، الذى يشيع الشك فى كل كلماته ، لا تولد اكتئاباً عميقاً ، بل على العكس ، فهو يخلق انطباعات فكها مؤثراً ، بل وإيجابياً على نحو يثير الدهشة ، لصمود الروح الإنسانية فى وجه الشدائد ، وكلماته الأخيرة المشهورة هى : " لا بد أن تمضى قدماً ، لا أستطيع أن أمضى قدماً ، لسوف أمضى قدماً " .

النهاية

إن القلق الذى لا بد وكان يعانى منه هنرى وكاثارين فى تلك اللحظة من لحظة العلاقة التى ربطت بينهما ، ويعانى منه كذلك كل من كان له صلة بأى منهما ، بالنسبة لما ستتطور إليه تلك العلاقة مستقبلا ، من الصعب أن ينتقل إلى صدور قرائى ، لأنهم لا بد وقد حدسوا ، من قلة الصفحات المتبقية من الكتاب ، أننا نقترب حثيثا من السعادة الكاملة .

دير نور ثانجر : جين أوستن (١٨١٨)

ونظر إليه رالف بعين أن يتطرق بعرف ، والحظة مرت بخاطره صورة كالشهاب المارق للسحر العجيب الذى كان يكتنف الشاطئ فى يوم من الأيام . ولكن الجزيرة كانت محترقة كالخشب الميت - مات سيمون ، وجاك ... وبدأت الدموع تنساب ، بينما اهتز جسده بالنشيج ، كانت أول مرة منذ وصلوا إلى الجزيرة يطلق فيها العنان للدموع والنشيج ؛ تهزه تشنجات حزن هائلة أخذت تلوى جسده كله ، وعلا نحيبه تحت البخان الأسود الذى يتصاعد من ركام الجزيرة المحترق ؛ وبدأ الأولاد الصغار الآخرون ، وكثما سرت العنوى إليهم ، فى الارتجاف والنحيب كذلك . وفى وسطهم ، طفق رالف ، بجسده القلر وشعره الأشعث وأنف السيال ، يبكى نهاية البرامة ، وظلمة قلب الإنسان ، وسقوط الصديق المخلص الحكيم المسمى بيجى وأحسن الضابط ، وقد أحاطت به كل هذه الضروفاء ، بالعطف ووشىء من الإحراج ، وأدار لهم ظهره كيما يعطيهم وقتا يلتقطون فيه أنفاسهم ؛ وانتظر ، مطلقا عينيه لتستقرا على الطراوة المزدانة فى الأفق البعيد .

وليام جولدنج : سيد الذباب (١٩٥٤)

قالت جورج إليوت : " نهايات الروايات هي أضعف نقطة عند معظم المؤلفين ؛ بيد أن بعض الخطأ يكمن في طبيعة النهاية ذاتها ، التي هي - في أحسن حالاتها - شيئاً سلبياً " ، وكان ختام القصص مزعجاً بصفة خاصة بالنسبة للروائيين الفيكطوريين لأنهم كانوا دائماً يتعرضون لضغط القراء والناشرين كيما يجعلوا نهاياتهم سعيدة ، وكان الفصل الأخير من الروايات يُعرف لدى أبناء الصنعة باسم " جمع الشمل " ، الذى وصفه هنرى جيمس " ساخراً بأنه " توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين ؛ والفقرات الملحقة والملاحظات البهيجة " ، ولقد كان جيمس نفسه رائد النهاية " المفتوحة " للرواية الحديثة ، فكان كثيراً ما يُنهي الرواية فى منتصف محادثة ، تاركاً عبارة معلقة يرن صداها فى الهواء ، وإن كانت مبهمة : " قال سترذر : " إذن هذا هو الأمر " (السفراء) .

وعلى النحو الذى بينته جين أوستن فى ملاحظة جانبية ميثاققصصية فى الفقرة المقتبسة من " دير نورثانجر " ، لا يمكن للروائى أن يخفى عن قارئه الوقت الذى ستنتهى فيه القصة (كما بوسع مؤلف المسرحية أو مخرج الفيلم ، مثلاً) ، لأن النهاية تدل عليها قلة الصفحات المتبقية . وحين يُنهي جون فاوولز " عشيق الضابط الفرنسى " نهاية " جمع الشمل " على نحو يتحكم به على القصة الفيكطورية (حيث يستقر تشارلز فى سعادة مع إرنستينا) فإن ذلك لا يخدعنا ، لأننا نعرف أنه لا يزال أمامنا ربع الكتاب ، وفى ذلك الربع ، يواصل فاوولز قصة بحث تشارلز عن سارة ، ويقدم لنا نهايتين بديلتين أخريين ، تنتهى إحداهما نهاية سعيدة للبطل ، والأخرى نهاية سيئة . وهو يدعونا إلى الاختيار منهما ، وإن كان يشجعنا ضمناً أن نختار النهاية الثانية بوصفها الأكثر أصالة ، ليس لأنها أكثر مدعاة للحزن ، بل لأنها أكثر انفتاحاً ، مع الإحساس بالحياة تتجه إلى مستقبل غامض .

وربما يجب علينا أن نميز بين نهاية حكاية الرواية - أى حل أو عدم الحل المقصود للأسئلة القصصية التى أثارها فى أذهان قرائها - وبين آخر صفحات النص ، التى تكون عادة نوعاً من الخاتمة أو الحاشية الملحقة ، إبطاء لطيف للخطاب وهو ينحو إلى التوقف . بيد أن ذلك لا يكاد ينطبق على روايات السير وليام جولدنج ، الذى تنحو صفحاتها الأخيرة إلى إلقاء كل شئ مضى فى ضوء جديد ومفاجئ ، فرواية " بينشر مارتن " (١٩٥٦) ، مثلاً ، تبدو وكأنها قصة النضال اليائس وغير الناجح فى النهاية

لبحار أصابت الطوربيدات سفينته ، للبقاء حياً فوق صخرة جرداء فى وسط المحيط الأطلسى ، ولكن الفصل الأخير يكشف أنه مات وهو يرتدى حذاءه العسكرى طويل الرقبة ، مما يوجب إعادة تفسير القصة كلها بوصفها نوعاً من رؤيا الغرق أو تجربة المظهر بعد الموت . أما نهاية روايته "الرجال الورق" (١٩٨٤) فهى تُبقى دفعتها الختامية حتى آخر كلمة ينطق بها الراوى ، التى تقطعها رصاصة : " كيف بحق الشيطان يتمكن ريك ل . تكرر أن يحصل على مسد ... "

وذلك النوع من النقلة التى تقع فى آخر لحظة هو عموماً من صفات القصة القصيرة عنها الرواية . ويمكن للمرء بالفعل أن يقول إن القصة القصيرة أساساً " ذات توجه نحو النهاية " ، بمعنى أن القارئ يبدأ قصة قصيرة وهو يتوقع أن يصل إلى نهايتها بسرعة ، بينما يبدأ القارئ مطالعة الرواية دون أى فكرة محددة متى سينتهى منها ، فنحن ننحو إلى قراءة القصة القصيرة فى جلسة واحدة ، تجذبنا إلى الأمام القوة المغناطيسية لنهايتها المرتقبة ؛ بينما نلتقط الرواية ونتحياها جانباً فى فترات متقطعة ، وقد نشعر بأسف إيجابى عند الوصول إلى نهايتها ، وقد تعود الروائيون القدامى على استغلال هذه الرابطة العاطفية التى تصل بين القارئ والرواية خلال تجربة القراءة . ففيلدنج ، على سبيل المثال ، يبدأ الكتاب الأخير من روايته " توم جونز " بفصل : " وداع للقارئ " :

لقد وصلنا الآن أيها القارئ إلى المرحلة الأخيرة من رحلتنا الطويلة . وبما أننا قد رحلنا سوياً خلال الكثير من الصفحات ، فلنتصرف تجاه أحدهما الآخر كرفاق سفر ، فى مركبة ، قضيا أياماً عديدة بصحبة أحدهما الآخر ؛ واللذان - رغم أى مضايقات أو عداوات صغيرة تكون قد نشأت أثناء الطريق - يتصافيان فى النهاية ، ويصعدان لآخر مرة إلى مركبتهما فى حبور ومزاج رائع ؛ إذ إنه من الممكن ، فى هذه المرحلة ، لنا كما هو الأمر لهما ، ألا يلتقيا مرة أخرى على الإطلاق .

ولقد كان يمكن لنهاية " سيد الذباب " أن تكون نهاية مريحة مشجعة ، لأنها تقدم منظوراً لوجهة نظر أحد الكبار فى قصة كانت حتى تلك المرحلة " قصة أولاد " ، من نوع مغامرة " جزيرة المرجان ، ولكنها تتطور إلى شىء مفزع ، ثمة مجموعة من التلاميذ البريطانيين تلقى بهم المقادير إلى جزيرة استوائية مهجورة فى ظروف غير

واضحة (رغم وجود شواهد قد تتصل بنشوب حرب) ، فيعودون سريعاً إلى حالة البداوة والخرافة ، وينحو سلوك هؤلاء الصبية ، وقد تحرروا من قيود مجتمع الكبار المتمدين وتعرضوا للجوع والوحدة والخوف ، إلى الانتقال من طور اللعب والتسلية إلى طور العنف القبلى ، ويموت اثنان من الصبية ، ويهرب البطل رالف بحياته من مجموعة مطارديه المتعطشين لسفك الدماء والذين يهددونه بحراب خشبية ، ومن النيران التى أضرمت فى الغابة عمداً ، فيجد نفسه وجهاً لوجه مع ضابط بحرى هبط لتوّه على شاطئ الجزيرة ، بعد أن تنبّهت سفينته إلى الدخان المتصاعد . ويلقى الضابط وهو يرقب الصبية بأسلحتهم وطلاء القتال على وجوههم : " صبية يلعبون " .

ويشكل ظهور الضابط عنصر مفاجأة وراحة كبرى بالنسبة إلى القارئ كما هو الحال بالضبط بالنسبة إلى رالف ، ولقد استغرقتنا القصة وتعاطفنا مع محنة رالف ، إلى حد أننا نسينا أنه هو وأعداؤه القساة ما هم إلا صبية لم يبلغوا بعد طور المراهقة ، ففجأة ، من خلال عيني الضابط ، نراهم على حقيقتهم ، مجرد حفنة من الأطفال القذرين رثى الثياب ، ولكن جولدنج لا يسمح لهذا الأثر بأن يقوض الحقيقة الجوهرية لما جرى من قبل ، أو أن يصور استعادة " الحالة الطبيعية " على هيئة نهاية سعيدة مريحة ، ذلك أن الضابط البحري لن يفهم أبداً التجربة التى مر بها رالف (والقارئ من خلاله) ، والتى لخصت على نحو بليغ فى الفقرة قبل الأخيرة من الرواية : " نهاية البراءة ، وظلمة قلب الإنسان ، وسقوط الصديق المخلص الحكيم المسمى بيجى " . إنه لن يفهم أبداً لماذا انتقل نسيج رالف كالعدوى إلى الأولاد الآخرين ، " وأدار لهم ظهره كيما يعطيهم وقتاً يلتقطون فيه أنفاسهم ؛ وانتظر ، مطلقاً عينيه لتستقرا على الطرادة المزدانة فى الأفق البعيد " . وتتطلب العبارة الأخيرة فى أى قصة رتيلاً خاصاً لمجرد أنها الأخيرة ، ولكن تلك العبارة غنية بالسخرية ، ذلك أن نظرة الرجل إلى " الطرادة المزدانة " تنطوى على المداراة ، على الهروب من الحقيقة ، على التواطؤ فى شكل مؤسسى من أشكال العنف - الحرب الحديثة - التى تعادل العنف البدائى للأولاد المنبوذين ، وإن كانت تختلف عنها كذلك .

وقد يذكر القراء الأليفون بروايتي " تغيير الأمكنة " أن القطعة المقتبسة من " دير نورثانجر " فى أول هذا الفصل ، قد ذكرها فيليب سوالو واستشهد بها موريس زاب فى آخر صفحة من روايتي تلك ، وقد ابتعثها فيليب كي يصور اختلافاً مهماً بين إحساس المشاهدين بنهاية فيلم ما وإحساس القارئ بنهاية رواية ما :

"إن ذلك شيء لا يملك الروائي أن يخفيه أليس كذلك ، أن روايته على وشك أن تنتهى ؟ ... إنه لا يملك أن يخفى قلة عدد الصفحات المتبقية ... إذ إنك تشعر وأنت تقرأ أنه لم يتبق إلا صفحة أو صفحتين من الكتاب ، وتتهيا لإغلاقه ، ولكن فى حالة الفيلم ، ليس هناك من سبيل للاستدلال على ذلك ، خاصة هذه الأيام بعد أن أصبحت الأفلام فضفاضة البناء وأكثر غموضاً مما كانت عليه سابقاً ، وليس هناك من سبيل إلى معرفة أى لقطة ستكون الأخيرة ؛ فالفيلم يمضى قدماً ، كما تمضى الحياة قدماً ، فالناس يقومون بأعمالهم ، ويشربون ، ويتحدثون ، ونحن نرقبهم ، وفى أى لحظة يختارها المخرج ، دون إنذار ، ودون حل أى شيء ، أو تفسير أو جمع شمل أى شيء ، يمكن ببساطة أن تأتى ... النهاية .

وفى تلك المرحلة من الكتاب ، كان فيليب يُقدّم بوصفه شخصية فى سيناريو أحد الأفلام ، وعلى الفور بعد حديثه ذاك ، تنتهى الرواية ، هكذا :
ويهب فيليب كتفيه ، وتتوقف الكاميرا وقد تجمد فى منتصف حركته .

النهاية

وقد أنهيتُ تلك الرواية بهذا الشكل لعدة أسباب مترابطة . فمن جهة ، تشكل الرواية كوميدياً جنسية عن " تبادل الزوجات على نطاق متعدد القارات " ، وتتعلق القصة بحياة اثنين من الأساتذة ، أحدهما أمريكى والآخر بريطانى ، يقومان فى عام ١٩٦٩ بتبادل عملهما ، ويبدأن علاقة غرامية مع زوجة أحدهما الآخر ، بيد أن الشخصيتين الرئيسيتين يتبادلان الكثير بالإضافة إلى ذلك خلال سياق الرواية - القيم ، والاتجاهات ، واللغة - وتقريباً كل حادثة تقع فى مكان من المكانين تجد مثيلتها أو صورتها المنعكسة فى المكان الآخر ، وبينما كنت أطور هذه الحبكة المتسقة والتي ربما تكون متوقعة ، شعرت بالحاجة إلى تقديم بعض التنوع والمفاجآت للقارئ على مستوى آخر للنص ، وبناء عليه ، كتبتُ كل فصل من فصول الرواية بأسلوب أو شكل مختلف . وكانت النقلة الأولى غير جذرية نسبياً - من السرد فى الزمن الحاضر فى الفصل الأول

إلى السرد في الزمن الماضي في الفصل الثاني ، ولكن وضعت الفصل الثالث في صورة رسائل ، ويتألف الفصل الرابع من اقتطاعات من صحف ووثائق أخرى من المفروض أن تقوم الشخصيات بقراءتها ، والفصل الخامس تقليدي في أسلوبه ، ولكنه ينحرف أيضاً عن النمط المتقاطع للفصول السابقة ، فيقدم التجارب المتداخلة للشخصيتين الرئيسيتين في مقاطع تتابعية .

وبينما كانت الرواية تتقدم ، تزايد إحساسى بمشكلة كيفية إنهاؤها بصورة مرضية بالنسبة للشكل والمحتوى على حد سواء ، وفيما يتعلق بالشكل ، كان واضحاً لى أن الفصل الأخير لا بد وأن يعرض النقلة السردية الأكبر والأشد مدعاة للدهشة ، ألا يخاطر بأن يصبح مجرد إحبط جمالي للذروة ، أما بخصوص المستوى القصصى فقد وجدت نفسى غير راغب فى حل حبكة تبادل الزوجات ، لأن ذلك سيعنى حل الحبكة الثقافية أيضاً . فمثلاً ، لو قرر فيليب البقاء مع ديزيريه زاب ، فإن ذلك يستتبع اتخاذ قراراً بالبقاء فى أمريكا أو الرغبة من جانبها فى الذهاب إلى إنجلترا ، وهكذا . لم أكن أريد ، بوصفى المؤلف الضمنى ، أن أقرر مساندة هذه العلاقة أو تلك ، هذه الثقافة أو تلك . ولكن ، كيف السبيل إلى " الخروج " بنهاية تتصف جذرياً بعدم التحديد لحبكة كانت حتى ذلك الوقت عادية ومتسقة فى بنائها مثل الرقصة الرباعية ؟

وقد بدت فكرة كتابة الفصل الأخير (الذى يسمى " النهاية ") على شكل سيناريو الفيلم حلاً طيباً لكل هذه المشاكل بضربة واحدة . فأولاً ، تعمل مثل هذه النهاية على إرضاء الحاجة إلى تغيير منحنى الخطاب الروائى " العادى " . وثانياً ، فإنها تحررنى ، بوصفى المؤلف الضمنى ، من الاضطرار إلى الحكم على مزاعم الشخصيات الأربع الرئيسية ، أو الفصل بينهم ، نظراً لعدم وجود أثر نصى لصوت المؤلف فى سيناريوهات الأفلام التى تتكون من حوار ووصف موضوعى لأشخاصانى لسلوك الشخصيات الخارجى ، يلتقى فيليب وديزيريه وموريس وهيلارى فى نيويورك ، فى نقطة متوسطة بين الساحل الغربى الأمريكى والوسط الغربى لإنجلترا ، كيما يناقشون مشاكلهم الزوجية ؛ وخلال أيام قليلة ، يبحثون كل حل ممكن للقصة - بأن يحصل الجميع على الطلاق ويتزوج كل واحد بعشيقتة ؛ أن يعود كل زوج إلى زوجته ؛ أن ينفصل الأزواج والزوجات ثم لا يتزوجون ثانية .. وهلم جرا ، ولكنهم لا يصلون إلى نتيجة ، وأعتقد أننى وجدت سبيلاً لتبرير رفضى أى حل لرواية " تغيير الأمكنة " بنوع

من النكتة الميتاقصصية ، بأن جعلت فيليب يلفت الانتباه إلى أن الأفلام أكثر قبولا
للنهايات غير المحلولة عنها في الروايات ، في الوقت نفسه الذي قدمته فيه بوصفه
شخصية في فيلم بداخل رواية ، وفي الواقع ، إن الرغبة الإنسانية في اليقين والحلول
والنهايات هي رغبة عارمة ومتأصلة ، لدرجة أن تلك النهاية لم تكن مرضية لكل القراء ،
واشتكى لى بعضهم أنهم قد شعروا أنني قد خدعتهم بها . بيد أنها قد أرضتني " أنا "
(وكان لها مزيد الفضل بعد ذلك حين قررت استخدام الشخصيات الرئيسية من جديد
في رواية تالية هي " عالم صغير " ، بأن كانت أمامي الحرية الكاملة أن أطور حياتهم

كيفما أشاء)
www.library4arab.com

غير أن العبرة من هذه الحكاية ليست الدفاع عن نهاية روايتي " تغيير الأمكنة " ،
بل البرهنة على أن قرار كيفية تناولها يتصل بجوانب أخرى كثيرة في الرواية ، جوانب
ناقشتها في أماكن أخرى من هذا الكتاب تحت مختلف العناوين ، مثلاً ، (١) وجهة
النظر [شكل سيناريو الأفلام يغنى عن الحاجة إلى اختيار وجهة نظر ، التي تؤدي
حتماً إلى الانحياز إلى الشخص الذي تتبدى الرواية من خلال وجهة نظره] ، (٢)
التشويق [تأجيل الرد على السؤال السردى : كيف ستُحل عقدة الخيانة الزوجية ،
حتى آخر صفحة من الرواية] ، (٣) المفاجأة [رفض الإجابة على السؤال السابق] ،
(٤) التناص [الإشارة إلى جين أوستن ، وهي إشارة طبيعية ومناسبة من حيث إن
كلا من فيليب سولو وموريس زاب متخصص في أعمالها] ، (٥) البقاء على السطح
[أثر آخر من أثار شكل سيناريو الأفلام] ، (٦) العناوين والفصول [التورية في
عنوان الرواية - الأمكنة التي تتغير ، الأماكن التي يتغير فيها المرء ، المواقف المتبادلة
- أدت إلى سلسلة من العناوين التي تتناسب معها للفصول - " هروب " ، " استقرار " ،
" تراسل " ... إلخ ، وأخيراً " النهاية " ، وهي بالإنجليزية اسم ومفعول ومصدر : هذه
هي نهاية الكتاب ، هذا هو كيف ينتهي ، هذا هو كيف أنهيه] ، (٧) الميتاقصة
[النكتة في السطور الأخيرة هي على القارئ وعلى توقعاته ، ولكنها تتصل أيضاً بنكتة
ميتاقصصية جارية عن كتاب إرشادي يسمى " فلنكتب رواية " يجده موريس زاب في
مكتب فيليب سولو ، وهو كتاب يقدم تعليقاً ساخراً على نقلات التكنيك في الرواية .
وهو يبدأ : " كل رواية يجب أن تحكي قصة ، وهناك ثلاثة أنواع من القصص ، القصة

التي تنتهى نهاية سعيدة ، والقصة التي تنتهى نهاية غير سعيدة ، والقصة التي تنتهى نهاية لا هى سعيدة ولا غير سعيدة ، أو ، بالأحرى ، التي لا تنتهى فى الواقع أبداً " .

ويوسعى ، دون صعوبة كبيرة ، أن أناقش تلك النهاية تحت عناوين أخرى ، مثل "إزالة الألفة" و " التكرار " و " الرواية التجريبية " و " الرواية الكوميدية " و " التجلى " و " الصدفة " و " السخرية " و " الدافع " و " الأفكار " و " التردد " ، بيد أننى لن أطيل فى هذه النقطة - وهى ببساطة أن القرارات المتعلقة بجوانب أو عناصر معينة فى رواية ما ، لا يمكن اتخاذها بمعزل عن الجوانب والعناصر الأخرى فيها ، التى تؤثر فيها وتتأثر بها . فالرواية هى Gestalt ، وهى كلمة ألمانية لا معادل دقيق لها بالإنجليزية ، وقد عرفها القاموس الذى استخدمه بأنها " نمط أو بناء يجوز صفات فى كله المتكامل ، ولا يمكن وصفه بمجرد تجميع أجزائه .

www.library4arab.com

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١ - الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢ - التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣ - الانحياز إلى كل ما يؤسس الأفكار التقدمية وحضارة العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤ - ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥ - العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦ - الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

www.library4arab.com

المشروع القومى للترجمة

- | | | |
|---|------------------------------|--|
| ١ - اللغة العليا (طبعة ثانية) | جون كوين | ت : أحمد درويش |
| ٢ - الوثنية والإسلام | ك. مادهو باننيكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣ - التراث المسروق | جورج جيمس | ت : شوقي جلال |
| ٤ - كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتنكوفا | ت : أحمد الحضري |
| ٥ - ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٦ - اتجاهات البحث اللساني | ميلكا إيفيتش | ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد |
| ٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت : يوسف الأنطكي |
| ٨ - مشعل الحرائق | ماكس فريش | ت : مصطفى ماهر |
| ٩ - التغيرات البيئية | أندروس، جودي | ت : محمود محمد عاشور |
| ١٠ - خطاب الحكاية | جيرار جيفيت | ت : محمد مقصم وعبد الجليل الأزدي وعمر طي |
| ١١ - مختارات | فيسوافا شيمبوريسكا | ت : هناء عبد الفتاح |
| ١٢ - طريق الحرير | ديفيد براونستون وايرين فرائك | ت : أحمد محمود |
| ١٣ - ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٤ - التحليل النفسى والأدب | جان بيلمان نويل | ت : حسن المودن |
| ١٥ - الحركات الفنية | إنوارد لويس سميث | ت : أشرف رفيق عفيفي |
| ١٦ - أشعة السوء | مارتن برنال | ت : إبراهيم / أحمد / هادي |
| ١٧ - مختارات | فيليب لاركين | ت : محمد مصطفى بدوي |
| ١٨ - الشعر النسائي فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت : طلعت شاهين |
| ١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت : نعيم عطية |
| ٢٠ - قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت : يعنى طريف الخولى / بدوي عبد الفتاح |
| ٢١ - خوخة وألف خوخة | صمد بهرنجى | ت : ماجدة العناني |
| ٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت : سيد أحمد على الناصري |
| ٢٣ - تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت : سعيد توفيق |
| ٢٤ - ظلال المستقبل | باتريك پارنر | ت : بكر عباس |
| ٢٥ - مثنوى | مولانا جلال الدين الرومي | ت : إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٦ - دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت : أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧ - التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت : نخبة |
| ٢٨ - رسالة فى التسامح | جون لوك | ت : منى أبوسنة |
| ٢٩ - الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت : بدر الديب |
| ٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو باننيكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كاين | ت : عبد الستار الطرجى / عبد الوهاب علوب |
| ٣٢ - الانقراض | ديفيد روس | ت : مصطفى إبراهيم فهمي |
| ٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية | أ. ج. هويكنز | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣٤ - الرواية العربية | روجر آلن | ت : حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥ - الأسطورة والحدائق | بول . ب . ديكسون | ت : خليل كلفت |

- ٢٦ - نظريات السرد الحديثة والاس مارتن
- ٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها بريجيت شيفر
- ٢٨ - نقد الحداثة آلن تورين
- ٢٩ - الإغريق والحسد بيتر والكوت
- ٤٠ - قصائد حب آن سكستون
- ٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية بيتر جران
- ٤٢ - عالم ماك بنجامين بارير
- ٤٣ - اللهب المزوج أوكتايفر بات
- ٤٤ - بعد عدة أحياف ألدوس هكسلي
- ٤٥ - التراث المغفور روبرت ج دنيا - جون ف ١ فاين
- ٤٦ - عشرون قصيدة حب بابلو نيرودا
- ٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١) رينيه ويليك
- ٤٨ - حضارة مصر الفرعونية فرانسوا دوما
- ٤٩ - الإسلام في البلقان هـ . ت . نوريس
- ٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير جمال الدين بن الشيخ
- ٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستي
- ٥٢ - العلاج النفسي التدمي بيتر . ر . نوفاليس وستيفن . م . بون
- ٥٣ - الدراما والتعليم أ . ف . ألنجاتون
- ٥٤ - المفهوم الإغريقي للمسرح ج . مايكل والتون
- ٥٥ - ما وراء العلم جون بولكنجهوم
- ٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٨ - مسرحيتان فديريكو غرسية لوركا
- ٥٩ - المحيرة كارلوس مونيث
- ٦٠ - التصميم والشكل جوهانز ايتن
- ٦١ - موسوعة علم الإنسان شارلوت سيمور - سميت
- ٦٢ - لذة النص رولان بارت
- ٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢) رينيه ويليك
- ٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) آلان وود
- ٦٥ - في مدح الكسل ومقالات أخرى برتراند راسل
- ٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية أنطونيو جالا
- ٦٧ - مختارات فرناندو بيسوا
- ٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى فالنتين راسيوتين
- ٦٩ - العالم الإسلامي في أولال القرن العشرين عبد الرشيد إبراهيم
- ٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية أوكينيو تشانج رودريجت
- ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمي داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد
- ت : جمال عبد الرحيم
- ت : أنور مقيث
- ت : منيرة كروان
- ت : محمد عيد إبراهيم
- ت : عطف أصد / إبراهيم قنص / محمود ملجد
- ت : أحمد محمود
- ت : المهدي أخريف
- ت : مارلين تاندرس
- ت : أحمد محمود
- ت : محمود السيد علي
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : ماهر جويجاتي
- ت : عبد الوهاب غلوب
- ت : محمد برادة وعثمان المياد ويوسف الأشكي
- ت : محمد أبو العطا
- ت : لطفي فطيم وعادل دمرdash
- ت : مرسى سعد الدين
- ت : محسن مصيلحي
- ت : علي يوسف علي
- ت : محمود علي مكي
- ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
- ت : محمد أبو العطا
- ت : السيد السيد سهيم
- ت : صبرى محمد عبد الغنى
- مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
- ت : محمد خير البقاعي .
- : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : رمسيس عوض .
- ت : رمسيس عوض .
- ت : عبد الطيف عبد الحليم
- ت : المهدي أخريف
- ت : أشرف الصباغ
- ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمي
- ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
- ت : حسين محمود

٧٢ - السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : قزاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكتز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومي
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأئبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	روئالڊ روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الفانسى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	الكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بنديكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دى أرنامونو	ت : محمود السيد طلى
٨٣ - مختارات	غونفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شبيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحة)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ - الطريق ثلاث	أنيس عيسى	ت : أحمد زابى عبد السلام
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باريرو الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح	كارلوس ميغل	ت : نادية جمال الدين
الإسبانونا أمريكى المعاصر	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب غلوب
٩٣ - محدثات العولة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٤ - الحب الأول والصعبة	أنطونيو بويرو بايخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني	قصص مختارة	ت : إينوار الفخراط
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	فرنان برودل	ت : بشير السباى
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	ديفيد روينسون	ت : إبراهيم قنديل
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي
١٠٠ - مساطة العولة	بيرنار فاليت	ت : رشيد بنحو
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الوهاب المذهب	ت : محمد بنيس
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آياه	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شيبيل
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعور
١٠٦ - الأدب الأندلسى	نخبة	ت : محمد عبد الله الجميدى
١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر		

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد
١٠٩ - حروب المياه جون بولوك وعادل درويش
١١٠ - النساء في العالم النامي حسنة بيجوم
١١١ - المرأة والجريمة فرانسيس هيندسون
١١٢ - الاحتجاج الهادئ أرلين علوي ماكليرد
١١٣ - راية التمرد سادى پلانت
١١٤ - مسرحيات جواد كرنجي وسكان المستقيم وول شوينكا
١١٥ - غرفة تخص المرأة وحده فرجينيا وولف
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام ليلي أحمد
١١٨ - النهضة النسائية في مصر بث بارون
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنيل
١٢٠ - الحركة النسائية والفن في الشرق الأوسط ليلي أبو لغد
١٢١ - الليل الصغير في كتاب المرأة العربية فاطمة موسى
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فروجت
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية نيتل الكسندر وفنادولينا
١٢٤ - الفجر الكائن جون جراي
١٢٥ - الليل العتيق سيمون شوب
١٢٦ - فصل القراءات فولفغانج إيرير
١٢٧ - إرهاب صفاء فتحى
١٢٨ - الأدب المقارن سوزان باسنيت
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة ماويا دولورس أسيس جاروته
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية أندريه جوندز فرائك
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين
١٣٢ - ثقافة العولة مايك فيذرستون
١٣٣ - الخوف من المرايا طارق على
١٣٤ - تشريح حضارة بارى ج. كيمب
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت ت. س. إليوت
١٣٦ - فلاحو الباشا كينيث كونو
١٣٧ - منكرات ضابط في الحملة الفرنسية جوزيف مارى مواريه
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف إيقلينا تارونى
١٣٩ - باريسغال ريشارد فاجنر
١٤٠ - حيث تلقى الأنهار هربرت ميسن
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
١٤٢ - الإسكتيرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر
١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعى ديريك لايدار
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة كارلو جولدونى
- ت : محمود على مكى
ت : هاشم أحمد محمد
ت : منى قطان
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : إكرام يوسف
ت : أحمد حسان
ت : نسيم مجلى
ت : سمىة رمضان
ت : نهاد أحمد سالم
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
ت : لميس النقاش
ت : بإشراف/ رؤوف عباس
ت : نخبة من المترجمين
ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
ت : منيرة كروان
ت : أنور محمد إبراهيم
ت : أحمد فؤاد بليغ
ت : عبد الوهاب علوب
ت : بشير السباعى
ت : أميرة حسن تويرة
ت : محمد أبو العطا وآخرون
ت : شوقي جلال
ت : لويس بقطر
ت : عبد الوهاب علوب
ت : طلعت الشايب
ت : أحمد محمود
ت : ماهر شفيق فريد
ت : سحر توفيق
ت : كاميليا صبحى
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : مصطفى ماهر
ت : أمل الجبورى
ت : نعيم عطية
ت : حسن بيومى
ت : عدلى السمرى
ت : سلامة محمد سليمان

- ١٤٥ - موت أرتيميو كروث كارلوس فوينتس
١٤٦ - الورقة الحمراء ميجيل دى ليس
١٤٧ - خطبة الإدارة الطويلة تانكريد بورست
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية) إريكى أندرسون إمبرت
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس عاطف فضول
١٥٠ - التجربة الإغريقية روبرت ج. ليتمان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) فرنان برودل
١٥٢ - عدالة الهند وقصص أخرى نخبة من الكتاب
١٥٣ - غرام القراءة فيولن فاتوك
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت فيل سليتر
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر نخبة من الشعراء
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو
١٥٧ - خسرو وشيرين النظامى الكتوجى
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢) فرنان برودل
١٥٩ - الإيديولوجية ديفيد هوكس
١٦٠ - آلة الطبيعة بول إيرليش
١٦١ - من المسرح الإسباني اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا
١٦٢ - تاريخ الكنيسة جاك الأسونى
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١ جوردون مارش
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور) جان لاكوثير
١٦٥ - حكايات الثعلب أ. ن. أفانا سيفا
١٦٦ - العلاقات بين المتبعين والعلانيين فى إسرائيل يشعياهو ليتمان
١٦٧ - فى عالم طاغور راينترانات طاغور
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة مجموعة من المؤلفين
١٦٩ - إبداعات أدبية مجموعة من المبدعين
١٧٠ - الطريق ميغيل دلبيس
١٧١ - وضع حد فرانك بيجو
١٧٢ - حجر الشمس مختارات
١٧٣ - معنى الجمال ولتر ت. ستيس
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء ابليس كاشمور
١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية لورينزو فيلشس
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية توم تيتنبرج
١٧٧ - أنطون تشيخوف هنرى تروايا
١٧٨ - مختارات من الشعر اليونانى الحديث نخبة من الشعراء
١٧٩ - حكايات أبسوب أيسوب
١٨٠ - قصة جاويد إسماعيل فصيح
١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى فنسنت ب. ليتش
- ت : أحمد حسان
ت : على عبد الرؤوف البمبى
ت : عبد القفار مكابى
ت : على إبراهيم على منولى
ت : أسامة إسبر
ت : منيرة كروان
ت : بشير السباعى
ت : محمد محمد الخطابى
ت : فاطمة عبد الله محمود
ت : خليل كلفت
ت : أحمد مرسى
ت : مى التمسانى
ت : عبد العزيز بقوش
ت : بشير السباعى
ت : إبراهيم فتحى
ت : حسين بيومى
ت : زيدان عبد العظيم زيدان
ت : صلاح الدين حبيب
ت : ياسر اف : محمد الجومرى
ت : نبيل سعد
ت : سهير المصادفة
ت : محمد محمود أبو غدیر
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : بسام ياسين رشيد
ت : هدى حسين
ت : محمد محمد الخطابى
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : أحمد محمود
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : جلال البنا
ت : حمزة إبراهيم منيل
ت : محمد حمدي إبراهيم
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : سليم عبدالأمير حمدان
ت : محمد يحيى

- ١٨٢ - العنف والنبوة و . ب . بيتس
- ١٨٣ - جان كركتو على شاشة السينما رينيه چيلسون
- ١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام هانز إيندورفر
- ١٨٥ - أسفار العهد القديم توماس تومسن
- ١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل ميخائيل أنوود
- ١٨٧ - الأرضة بـُزْج علوى
- ١٨٨ - موت الأدب ألفين كرنان
- ١٨٩ - العمى والبصيرة بول دى مان
- ١٩٠ - محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس
- ١٩١ - الكلام رأسمال الحاج أبو بكر إمام
- ١٩٢ - سياحته إبراهيم بيك زين العابدين المراغى
- ١٩٣ - عامل المنجم بيتر أبراهامز
- ١٩٤ - مضطرب من نقد الأنجلو - أمريكي مجموعة من النقاد
- ١٩٥ - شتاء ٨٤ إسماعيل لصحيح
- ١٩٦ - المهلة الأخيرة هالنتين راسبوتين
- ١٩٧ - الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
- ١٩٨ - الاتصال الجماهيرى إيونى إمري وأخرون
- ٢٠٠ - تاريخ مصر فى العهد العباسى يعقوب لاوى
- ٢٠١ - صحايا التنمئة جيرمى سيبروك
- ٢٠٢ - الجانب الدينى للفلسفة جوزايا رويس
- ٢٠٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث جزء ١ رينيه ويليك
- ٢٠٤ - الشعر والشاعرية الطاف حسين حالى
- ٢٠٥ - تاريخ نقد العهد القديم زلمان شازار
- ٢٠٦ - الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافاللى - سفورزا
- ٢٠٧ - الهبولة تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
- ٢٠٨ - ليل إفريقي رامون خوتاسنديز
- ٢٠٩ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى دان أوربان
- ٢١٠ - السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين
- ٢١١ - مثنويات حكيم منائى سنائى الغزنوى
- ٢١٢ - فرديناند نوسومير جوناثان كلر
- ٢١٣ - قصص الأمير مرزيان مرزيان بن رستم بن شروين
- ٢١٤ - مصر قدم تالين خريج عبد القاصر ريمون فلاور
- ٢١٥ - قراء جديدة للنهج فى علم الاجتماع أنتونى جيبندز
- ٢١٦ - سياحت نلمه إبراهيم بيك جزء ٢ زين العابدين المراغى
- ٢١٧ - جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين
- ٢١٨ - مسرحيتان طليعيتان سمويل بيكيت
- ٢١٩ - راويلا خوليو كورتازان
- ت : ياسين مله حائط
- ت : فتحى العشرى
- ت : بصوقى سعيد
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : إمام عبد الفتاح إمام
- ت : علاء منصور
- ت : بدر الديب
- ت : سعيد الفاننى
- ت : محسن سيد قرجاني
- ت : مصطفى حجازى السيد
- ت : محمود سلامة علاوى
- ت : محمد عبد الواحد محمد
- ت : ماهر شفيق فريد
- ت : محمد علاء الدين منصور
- ت : أشرف الصباغ
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
- ت : جمال الدين أحمد عبد اللطيف حماد
- ت : فخرى ليلى
- ت : أحمد الأنصارى
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : أحمد محمود هويدي
- ت : أحمد مستجير
- ت : على يوسف على
- ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
- ت : محمد أحمد صالح
- ت : أشرف الصباغ
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ت : محمود حمدي عبد الغنى
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ت : سيد أحمد على الناصرى
- ت : محمد محمود محى الدين
- ت : محمود سلامة علاوى
- ت : أشرف الصباغ
- ت : نادية الجنهاوى
- ت : على إبراهيم على منوفى

- ٢١٩ - بقايا اليوم
٢٢٠ - الهولوية في الكون
٢٢١ - شعورية كفاقي
٢٢٢ - فرانز كافكا
٢٢٣ - العلم في مجتمع حر
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا
٢٢٥ - حكاية غريق
٢٢٦ - أرض النساء وقصائد أخرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني في القرن السابع عشر
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
٢٢٩ - مازق البطل الوحيد
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر
٢٣١ - الدرافيل
٢٣٢ - مابعد المعلومات
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال
٢٣٤ - الإسلام في السودان
٢٣٥ - ديوان شمس تبریزی ج ١
٢٣٦ - مصر أرض الوادي
٢٣٨ - العولة والتحرير
٢٣٩ - العربي في الأدب الإسرائيلي
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار
٢٤١ - في انتظار البرابرة
٢٤٢ - سبعة أنماط من القموض
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١
٢٤٤ - الغليان
٢٤٥ - نساء مقاتلات
٢٤٦ - قصص مختارة
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والعادات في مصر
٢٤٨ - حقول عين الخضراء
٢٤٩ - لغة التمزق
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢
٢٥٢ - رائعات الحركة النسوية المصرية
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية
٢٥٤ - الفلسفة
٢٥٥ - أفلاطون
- كازو ايشجورو
باري باركر
جريجوري جوزداتيس
رونالد جراي
بول فيرابنر
برانكا ماجاس
جابريل جارتيا ماركت
ديفيد هربت لورانس
موسى مارديا ديف بوركي
جانيت وواف
نورمان كيماي
فرانسواز جاكوب
خايمي سالوم بيدال
توم ستينر
أرثر هيرمان
ج. سينسر تريمنجهام
جلال الدين الرومي
مختار عبد
روين فيدين
الانتقاد
جيلرافر - رايوخ
كامي حافط
ك. م كوينز
وليام إميسون
ليفى بروفنسال
لاورا إسكييل
إليزابيتا أديس
جابريل جرتيا ماركت
ولتر أرمبرست
أنطونيو جالا
دراجو شتامبوك
بومنيك فينك
جورجون مارشال
مارجو يدران
ل. أ. سيمينوف
ديف روينسون وجودي جروفز
ديف روينسون وجودي جروفز
- ت : طلعت الشايب
ت : علي يوسف علي
ت : رفعت سلام
ت : نسيم مجلي
ت : السيد محمد نفادي
ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
ت : طاهر محمد علي البربري
ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
ت : أمير إبراهيم العمري
ت : مصطفى إبراهيم فهمي
ت : جمال أحمد عبد الرحمن
ت : مصطفى إبراهيم فهمي
ت : طلعت الشايب
ت : فؤاد محمد عكود
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : أحمد السيد
ت : هانيات حسين طلعت
ت : ياسر محمد جاد الله وعيسى منبولى أحمد
ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فليق
ت : صلاح عبد العزيز محمود
ت : ابتسام عبد الله سعيد
ت : صبرى محمد حسن عبد النبي
ت : مجموعة من المترجمين
ت : نادية جمال الدين محمد
ت : توليق على منصور
ت : علي إبراهيم علي منوفى
ت : محمد الشرقاوي
ت : عبد اللطيف عبد الحليم
ت : رفعت سلام
ت : ماجدة أباطة
ت : بإشراف : محمد الجوهري
ت : علي بدران
ت : حسن بيومي
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : إمام عبد الفتاح إمام

www.library4arab.com

- ٢٥٦ - ديكرات
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة
٢٥٨ - الفجر
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود
٢٦٢ - مدينة المعجزات
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة
٢٦٥ - روايات مترجمة
٢٦٦ - مدير المدرسة
٢٦٧ - فن الرواية
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزي ج ٢
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢
٢٧١ - الحضارة الغربية
٢٧٢ - الديمقراطية في مصر
٢٧٣ - الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط
٢٧٤ - السيدة بريارا
٢٧٥ - م. م. إليوت شاعرًا وثالثًا وكاتبًا مسرحيًا
٢٧٦ - فنون السينما
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة
٢٧٨ - البدايات
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية
٢٨٠ - من الألب الهندي الحديث والمعاصر
٢٨١ - الفردوس الأعلى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية
٢٨٣ - السهل يحترق
٢٨٤ - هرقل مجنوناً
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامي
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج ٢
٢٨٧ - الثقافة والعلة والنظام العالمي
٢٨٨ - الفن الروائي
- ديف روبنسون وجودي جروفز
وليم كلي رايت
سير أنجوس فريزر
نخبة
جوردون مارشال
زكي نجيب محمود
إيوارد مندوثا
جون جرين
هوراس / شلي
أوسكار وايلد وصموئيل جونسون
جلال آل أحمد
ميلان كونديرا
جلال الدين الرومي
وليم جيفورد بالجريف
وليم جيفورد بالجريف
توماس سي. باترسون
جوان آر. لوك
رومولو جلاجوس
أقلام مختلفة
فرانك جوتيران
بريان فورد
إسحق عظيموف
فرانسيس ستونر سوندرز
بريم شند وآخرون
مولانا عبد الحليم شرر الكهنوي
لويس وليبرت
خوان رواقو
يوريبيديس
حسن نظامي
زين العابدين المراغي
أنتوني كينج
ديفيد لودج
- ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : محمود سيد أحمد
ت : عبادة كحيلة
ت : فاروقان كازانچيان
ت : بإشراف : محمد الجوهري
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
ت : علي يوسف علي
ت : لويس عوض
ت : لويس عوض
ت : عادل عبد المنعم سويلم
ت : بدر الدين عرودي
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : صبري محمد حسن
ت : صبري محمد حسن
ت : شوقي جلال
ت : إبراهيم سلامة
ت : صلي شهابي
ت : محمود علي مكي
ت : ماهر شفيق فريد
ت : عبد القادر التلمساني
ت : أحمد فوزي
ت : ظريف عبد الله
ت : طلعت الشايب
ت : سمير عبد الحميد
ت : جلال الحفناوي
ت : سمير حنا صائق
ت : علي البمبي
ت : أحمد عثمان
ت : سمير عبد الحميد
ت : محمود سلامة علاوي
ت : محمد يحيى وآخرون
ت : ماهر البطوطي

المجلة العامة لشئون المطابع الأهلية
www.library4arab.com
رقم الإيداع ١٠٢٤٦ / ٢٠٠١

THE ART OF FICTION

DAVID LODGE

«الفن الروائي مع أمثلة من نصوص كلاسيكية وحديثة» - لمؤلفه الناقد والروائي البريطاني المعاصر دافيد لودج - عمل من الأعمال المؤسسة لنقد الرواية في أواخر القرن العشرين . إن هذا الكتاب - الذي صدر لأول مرة عام ١٩٩٢ ، وكان أصلاً مجموعة مقالات نشرت في صحيفتي «ذا إندبندانت» و«واشنطن بوست» - يقف جنباً إلى جنب مع أعمال سابقة لإدوين ميور وإ. في. سترونج في دراسة من النضج التحليلي لإقامة بويطيقا الرواية تساهمت مع بويطيقا الشعر التي رفع راسطو ومن ثلوه منها المواعيد . لقد سبق أن قدم المشروع القومي للترجمة عدة كتب مهمة عن بويطيقا الرواية لنقاد فرنسيين وأوربيين ، وها هو ذا يقدم اليوم عملاً ذا مذاق مغاير . إن لودج يفحص موضوعه تحت عناوين مختلفة مثل : الروائي المتفهم ، والمتقرب ، والرواية المكتوبة على شكل رسائل ، والنقلات الزمنية ، والواقعية السحرية ، والرمزية ، كاشفاً عن ثراء الموروث الروائي منذ بداياته حتى ازدهاره في القرن التاسع عشر ثم في القرن العشرين ، وهو يوضح معنى المصطلحات التي من قبيل : المونولوج الداخلي ، والميتافiction ، والتناص ، والراوي الذي لا يعتمد عليه بما يقرب هذه المفاهيم من أذهان القراء ، متخصصين كانوا أو غير متخصصين .